# Larry Shiner

# La invención del arte

## Una historia cultural

Paidós Estética 36

# Larry Shiner La invención del arte

La idea de que el arte comenzó en la Antigua Grecia, o quizás en el Renacimiento, y de que su progreso puede rastrearse a lo largo de una prolongada serie de obras maestras, nos produce una enorme satisfacción. Con mayor firmeza aún creemos en la idea de que el arte es trascendente y universal. Con *La invención del arte* Larry Shiner pone en tela de juicio estos artículos de fe y nos invita a reconsiderar la historia del arte en su conjunto. Afirma que la categoría de las bellas artes es una invención moderna, y que la línea que separa el arte y la artesanía fue resultado de cruciales transformaciones sociales que tuvieron lugar en Europa a lo largo del siglo XVIII.

Para demostrar todo esto, Shiner estudia la obra de pensadores tan variados como Hogarth, Rousseau, Wollstonecraft, Emerson, Marx, Dewey o Benjamin. Y, en última instancia, muestra cómo el sistema moderno sostiene su hegemonía asimilando a los artistas y a los músicos que le ofrecen resistencia y trazando una estricta distinción entre artistas y artesanos, arte culto y artesanía.

Larry Shiner es profesor de Filosofía en la Universidad de Illinois en Springfield y autor de *The Secularization of History* y *The Secret Mirror*.

www.paidos.com

ISBN 84-493-1640-5




Diseño: Mario Eskenazi

Paidós Estética

Últimos títulos publicados

10. V. Kandinsky
    *Gramática de la creación. El futuro de la pintura*
11. M. Brusatin
    *Historia de los colores*
12. O. Schlemmer
    *Escritos sobre arte*
13. R. Fry
    *Visión y diseño*
14. F. Léger
    *Funciones de la pintura*
15. M. M. Roncayolo
    *La ciudad*
16. P. Francastel
    *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*
17. P. Francastel
    *La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la historia*
19. V. Kandinsky y F. Marc
    *El jinete azul*
21. L. Wittgenstein
    *Observaciones sobre los colores*
22. R. Arnheim
    *Consideraciones sobre la educación artística*
23. J. Pawlik
    *Teoría del color*
24. V. Kandinsky
    *De lo espiritual en el arte*
25. V. Kandinsky
    *Punto y línea sobre el plano*
26. J. Costa
    *La esquemática*
27. N. Potter
    *Qué es un diseñador*
28. E. Panofsky
    *Sobre el estilo*
29. E. Satué
    *El paisaje comercial de la ciudad*
30. E. Satué
    *El paisatge comercial de la ciutat*
31. A. C. Danto
    *La transfiguración del lugar común*
32. C. Greenberg
    *Arte y cultura*
33. P. Bourdieu y A. Darbel
    *El amor al arte*
34. S. Dalí
    *Carta abierta a Salvador Dalí*
35. Vincent van Gogh
    *Cartas a Theo*
36. L. Shiner
    *La invención del arte*

Larry Shiner

# LA INVENCIÓN DEL ARTE

*Una historia cultural*



Título original: *The Invention of Art*
Publicado originalmente en inglés, en 2001, por The University of Chicago Press, Chicago

Traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert

Cubierta de Mario Eskenazi


Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1640-5
Depósito legal: B. 41.546-2004

Impreso en Gràfiques 92
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO



PRIMERA PARTE
ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

SEGUNDA PARTE
EL ARTE DIVIDIDO



TERCERA PARTE
CONTRACORRIENTES







CUARTA PARTE
LA APOTEOSIS DEL ARTE



QUINTA PARTE
MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y LA ARTESANÍA

LISTA DE ILUSTRACIONES

# PREFACIO

En esta época de confusión sobre qué es el arte y cuál debería ser su función muchas veces me hubiese gustado poder recomendar una breve historia del arte a estudiantes y amigos. Como no he podido encontrar lo que buscaba, escribí este libro. Sé que defiendo aquí un punto de vista contundente, pero creo que ésta es la mejor manera de tratar los temas contemporáneos. En mi opinión, el relato del arte quedó interrumpido en el siglo XVIII por efecto de una división. Describo además nuestra vana tentativa de superar tal división. No me propongo escribir una nueva teoría sino colocar la cuestión del arte en su contexto histórico de modo tal que las personas puedan entenderlo mejor. Hay muchos relatos posibles, pero creo que el presente se ajusta a las evidencias, tanto que incluso aquellos lectores que no están de acuerdo conmigo lo encontrarán útil.

Mi perspectiva se formó tras una serie de experiencias que se remontan a un incidente ocurrido hace muchos años. Cuando tenía yo quince años, mis padres nos llevaron de Kansas a Chicago a pasar unas vacaciones, escuchar a la orquesta sinfónica de Chicago y visitar el Art Institute y otros museos de la ciudad. La orquesta sinfónica y pinturas tales como *La Grande Jatte* de Seurat en el Art Institute me entusiasmaron, pero me sentí igualmente fascinado por otro museo situado a poca distancia de éste, el Museo de Historia Natural, con sus innumerables vitrinas llenas de artefactos africanos, indoamericanos y de Oceanía: vasijas y herramientas, escudos y dardos, tocas y petos de caciques, algunas máscaras de aspecto aterrador y toda clase de vestimentas. Algunos años después, cuando me trasladé al área de Chicago para completar el último año de mi carrera universitaria, volví al Art Institute y comprobé que algunas de aquellas figuras y máscaras africanas (excepción hecha

de los vestidos) parecían haber migrado por milagro calles arriba, desde el Museo de Historia Natural hasta el Art Institute. No vi nada de problemático en que se transformaran en «arte» hasta que un día, en una clase de antropología, Melville Herskovits observó que no sólo no había ninguna categoría de «arte» en la mayoría de las lenguas africanas sino que además, una vez empleadas en los rituales religiosos, esas máscaras y figuras mágicas solían ser envueltas y guardadas hasta que hicieran falta de nuevo. De pronto, la propia idea de «arte» parecía volverse problemática.

No fue sino muchos años después que descubrí una clave importante para comprender lo que sucede cuando convertimos objetos rituales en «arte». En un artículo de Paul Oskar Kristeller leí que el moderno concepto de arte data del siglo XVIII, época en que la antigua idea funcional de arte se descompuso en dos categorías, arte y artesanía. Comprendí entonces lo que había ocurrido cuando aquellas máscaras africanas escaparon de la polvorienta compañía de las vasijas y los dardos en el Museo de Historia Natural y pasaron a convivir con los Rembrandts y los Seurats en el Art Institute. En el Museo de Historia Natural, los objetos rituales y utilitarios africanos eran en efecto arte pero en el antiguo sentido del término, es decir, cosas hechas con un propósito definido y, como tales, ejemplos de un determinado estilo de vida. Una vez transferidos al Art Institute se convirtieron en arte (bello), es decir, en objetos aptos para la contemplación estética: muestras de arte.

Una de las lecciones que aprendí en mi lucha por comprender lo que ocurría cuando los objetos rituales africanos o indoamericanos se transformaban en arte en el sentido moderno es que instituciones tales como el museo, la sala de conciertos y los *curricula* de literatura habían sido determinantes en la constitución de las obras de arte. Muy pronto llegué a la conclusión de que ya no podíamos seguir haciendo estética o historia y crítica de arte, música y literatura del modo tradicional. Me convertí entonces en una especie de pesadilla para mis colegas universitarios, reclamándoles que, cuando se ocuparan del «arte» chino, africano o indoamericano, hicieran algún tipo de advertencia preliminar en sus estudios. Mis colegas con razón se exasperaron, puesto que con toda sinceridad creían que emprendían con dedicación y esmero sus respectivas tareas de investigación y lo único que querían era seguir adelante con sus trabajos en estética. Muchos de ellos estaban dispuestos a admitir que el significado de «arte» podía diferir de una cultura a otra o que había cambiado desde el siglo XVIII en adelante, en el marco de nuestra cultura, pero no pensaban que las diferencias culturales e históricas tuvieran las consecuencias significativas que yo les atribuía.



Entretanto, algo igualmente importante estaba teniendo lugar en las propias artes. En la época en que acabé mis estudios universitarios y comencé a ejercer la docencia, a comienzos de los años sesenta, el expresionismo abstracto estaba siendo cuestionado por el neodadá y el *pop-art*. Durante las dos décadas siguientes se sucedieron a un ritmo vertiginoso nuevas concepciones y movimientos artísticos: pop, *op*, minimalismo, arte conceptual, neorrealismo, *land-art*, vídeo, *performances*, instalaciones, etcétera. Muy pronto los artistas en todos los contextos parecieron querer romper las fronteras del arte y superar la distinción entre «arte» y «vida». Hacia la década de los ochenta, cuando comencé a reunir material para escribir este libro, comprendí que cualquiera que fuese la historia de las ideas del arte, el artista y lo estético, no sólo tendría que otorgar un lugar importante a los cambios institucionales y sociales sino que además tendría que contrastar el proceso transcurrido desde el siglo XVIII con el estado presente y prestar especial atención a los esfuerzos por superar las polaridades típicas del moderno sistema de las bellas artes.

Por otra parte, para que semejante historia fuera útil como fuente fundamental para estudiantes y profesores, era preciso que no estuviese basada únicamente en una de las artes, o incluso en las artes visuales como grupo, sino que debía incluir tanto la literatura como la música. La utilidad del libro requería que, aun cuando cubriera tantos tópicos y períodos, fuese breve y estuviese escrito sin tecnicismos. Era evidente que yo debía sacrificar muchos elementos y matices y poner un mínimo de notas al pie y referencias. No obstante, he utilizado muchas citas de artistas y pensadores del pasado para incorporar algo del aroma y la fuerza de sus respectivos puntos de vista, y he escogido algunas ilustraciones que a veces sirven para comentar aspectos de sus pensamientos y conductas mejor que las palabras. Tengo una enorme deuda intelectual con los autores de artículos, monografías e investigaciones sobre la historia de las distintas artes y de la estética, algunos de los cuales han sido incluidos en las referencias. Sin embargo, hay también muchas deudas particulares que quiero reconocer aquí explícitamente.

A mis colegas, antiguos y actuales, en la Universidad de Illinois en Springfield, que han leído partes del manuscrito o han oído sus temas y me han proporcionado valiosos consejos y aliento: Harry Berman, Piotr Boltuc, Ed Cell, Cecilia Cornell, Razak Dahmane, Cullom Davis, Anne Devaney, Judy Everson, Mauri Formigoni, Ron Havens, Mark Heyman, Linda King J., Michael Lennon, Ethan Lewis, Deborah McGregor, Robert McGregor, Christine Nelson, Margaret Rossiter, Marsha Salner, Karl Scroggin, Judy Shereikis, Richard Shereikis, Mark Siebert, Bill Siles, Larry Smith, Don Stanhope, y Charles B. Strozier. Estoy especialmente agradecido a Peter Wenz, quien leyó y comentó varios capítulos. También lo estoy a los numerosos estudiantes en mis cursos de filosofía del arte y de historia de la teoría literaria que, a lo largo de años, han leído y hecho observaciones sobre distintas versiones del manuscrito. Doy las gracias a mis amigos del Central Illinois Philosophy Group: George Agich, José Arce, Meredith Cargill, Bernd Estabrook, Royce Jones, Robert Kunath y Richard Palmer. Agradezco también a mis colegas en la American Society for Æsthetics que han escuchado y criticado exposiciones orales relacionadas con el libro a medida que éste se iba desarrollando y que me han hecho una cantidad de sugerencias útiles: Sondra Bacharach, Joyce Brodsky, Anthony J. Cascardi, Ted Cohen, Arthur Danto, Mary Devereux, Dennis Dutton, Jo Ellen Jacobs, Michael Kelly, Carolyn Korsmeyer, Estella Lauter, Tom Leddy, Paul Mattick, Joan Pearlman, Yuriko Saito, Barbara Sandrisser, Gary Schapiro, Catherine Soussloff, Kevin Sweeney y Mary Wiseman. Carolyn Korsmeyer también leyó varios capítulos y, como siempre, me dio buenos consejos. Agradezco muy especialmente a Micheline Guiton, Bill y Vivian Heywood, Shigeo y Louise Kanda, Mike y Donna Lennon, Thomas Mikelson y Patricia Sheppard, Bob y Nona Richardson, Richard y Judy Shereikis, Kevin Sweeney y Elizabeth Winston, y Étienne y Ann Trocmé por su paciencia, aliento y sugerencias, durante años, en muchos contextos.

El libro se enriqueció con la aportación de tres seminarios de verano en el National Endowment for the Humanities, donde trabajé en distintas secciones del mismo. Mis agradecimientos a mis colegas de verano y a los directores del seminario: Frances Ferguson y Ronald Paulson sobre arte y estética del siglo XVIII en la Universidad Johns Hopkins, Jules Brody por el seminario sobre la literatura francesa del siglo XVII en Harvard, y en particular a Alvin Kernan, cuyas estimulantes ideas y cálido aliento durante su seminario sobre literatura y sociedad en Princeton



han sido muy importantes. Estoy también agradecido a la Universidad de Illinois en Springfield por los dos períodos sabáticos, que fueron cruciales para realizar y completar el libro, y al decano William Bloemer, al preboste Wayne Penn, y a la canciller Naomi Lynn por su ayuda y aliento. En estos años, he acumulado una enorme deuda de gratitud con el personal de Brookens Library en la Universidad de Illinois en Springfield, especialmente con Beverly Frailey, Denise Creen, John Holz, Dick Kipp, Linda Kopecky, Mary Jane MacDonald, Nancy Slump, Ned Wass y la fallecida Florence Lewis. Otras bibliotecas e instituciones que han sido importantes son la de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, en particular Nancy Hornero de la división de Rare Book and Special Collections, y la Bibliothèque Nationale en París, especialmente el personal del Cabinet des Estampes. Agradezco también a Kent Smith y Jan Wass del Illinois State Museum en Springfield por sus consejos y su aliento. James Clifford y Hayden White tuvieron la generosidad de concederme su tiempo y sus ideas durante el año sabático que pasé en la Universidad de California, Santa Cruz. He recibido valiosos consejos de Annie Becq, actualmente retirada de la Universidad de Caen en Francia, cuya historia de la estética francesa sigue siendo indispensable; Robin Briggs de la Universidad de Oxford y Martha Woodmansee de la Universidad de Case Western Reserve también me dieron útiles recomendaciones. En un momento crucial durante las etapas finales de la gestación, una invitación de Christopher Breiseth y J. Michael Lennon a dar una conferencia pública en la Universidad Wilkes me sirvió para captar el tono justo para la audiencia que yo procuraba para mi libro. Agradezco también a Deborah Roese por su lectura editorial, Margie Towery por el índice, Lula Lester por el cuidadoso trabajo en la sección de referencias, y a Julie Atwell por su labor como secretaria. Quiero dar las gracias también a Doug Mitchell, editor ejecutivo de la University of Chicago Press, por su confianza en el manuscrito y sus sugerencias, a Robert Devens por su ayuda especial al preparar el manuscrito y las ilustraciones, y a Yvonne Zipter por sus muchas y pertinentes sugerencias editoriales. Quiero recordar a Gene Swenson, un amigo de mi juventud en Topeka, Kansas, fallecido hace muchos años, quien fue el primero en abrir mis ojos a la importancia del *pop art* cuando ambos estábamos en el área de Nueva York a fines de los cincuenta. Él fue uno de los primeros críticos con que me enfrenté. Recientemente he tenido la oportunidad de compartir un tiempo con otro compañero de estudios

de Topeka, el doctor Douglas Sheafor, y su esposa Bo, cuya conversación en torno a su horno de cristal profundizó mi apreciación de la dignidad artística de las artesanías y oficios. Finalmente, agradezco a mis hermanas Kay Klausmeier y Carol Wilson y sus maridos por ofrecerme aliento y refugio durante los dos años sabáticos y los numerosos veranos que dediqué a la escritura. Agradezco especialmente a mi hija Suzanna, por su ayuda con las ilustraciones y por su capacidad para resolver problemas informáticos, y a mi hijo Larry por los memorables almuerzos que compartimos a lo largo del camino. Pero mi más profunda gratitud es debida a mi esposa, Catherine Walters, quien supo sobrellevar la rivalidad planteada por estos papeles durante más de diez años, con inusual generosidad y paciencia, y, como siempre, me dio buenos consejos.



# INTRODUCCIÓN

Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada «arte». Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que «arte» y vida se reconcilien. En este sentido se han dado toda clase de gestos, que van de lo inocente a lo disparatado, desde llevar colchas a los museos de bellas artes o *pulp fiction* a los cursos de literatura, hasta reproducir ruidos de la calle en las salas de conciertos o someterse a cirugía plástica vía satélite. La aparición de tantos artefactos excéntricos, escrituras, ruidos y *performances* en las bellas artes inspira el discurso que, como una letanía, habla de la muerte del arte, la literatura y la música clásica. Y mientras tanto, no faltan quienes, envueltos en la bandera del posmodernismo, admiten que el moderno sistema de las bellas artes está muerto, pero nos invitan a bailar junto a su tumba como si se tratase de celebrar de nuevo una liberación.

No me interesa tanto establecer si es preferible bailar o llorar sino más bien averiguar cómo se ha llegado a esta situación. Si queremos entender el auge de lo artístico como categoría y su propósito evidente de reconciliar arte y vida, hay que investigar cómo se han originado las ideas modernas y las instituciones de las bellas artes. El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes. Es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como muerte del arte, de la

literatura o de la música seria no sea sino el final de una determinada institución social cuyo origen se remonta al siglo XVIII.

En efecto, igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración, la idea europea de las bellas artes se pensó como universal. Desde entonces, los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. Los estudiosos y los críticos adscribieron la creación del arte a los antiguos chinos y egipcios, pero poco después de que se impusiese firmemente la dominación colonial europea, artistas y críticos descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico hacía tiempo que poseían algo llamado «arte primitivo». Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte.

Por desgracia, la historia de los pueblos, las exposiciones en los museos, los programas de música sinfónica y las antologías literarias tienden a estimular nuestra natural inclinación a considerar cualquier cosa que venga del pasado en función de cómo sea en el presente y dejan de lado las diferencias del caso. Por ejemplo, las pinturas renacentistas casi siempre son presentadas enmarcadas, se las suele colgar de las paredes de un museo o se las sitúa aisladamente en salas de conferencias o en las páginas de los libros de arte. Así, poco hay que nos recuerde que esas pinturas fueron concebidas originalmente para un propósito y un lugar específicos, por ejemplo, como parte de un altar, o de un arcón, o como elemento decorativo en las paredes de un dormitorio o en el cielorraso de un salón de conferencias (Fig. 1). Asimismo, las obras de Shakespeare no fueron escritas como textos definitivos e intemporales ni para ser leídos como obras maestras de la literatura sino que eran guiones que podían ser modificados durante su interpretación en un escenario popular. Contemplar las pinturas del Renacimiento de manera aislada, lo mismo que leer a Shakespeare en una antología de literatura, o escuchar la *Pasión* de Bach en una sala de conciertos, refuerza la falsa impresión de que en el pasado se compartía nuestra concepción del arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética. Sólo merced a un esfuerzo deliberado lograremos romper el trance que induce nuestra cultura y ver que la categoría de las bellas artes es una construcción histórica reciente que podría desaparecer en algún momento.





FIGURA 1. Casona florentina con un panel donde se muestra la conquista de Trebizonda, realización de Marco de Buono Giamberti y Appollonio di Giovanni de Tomaso (siglo XV). Cortesía del Metropolitan Museum of Art, John Steward Kennedy Fund, 1913 (14.39). Reservados todos los derechos.

### LA GRAN DIVISIÓN

La idea de que los ideales y las prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, se remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra «arte». La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza. Cuando hablamos de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo. No obstante en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte.

Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). A partir de esta época se comenzó a hablar de «bellas artes», materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público. Cuando durante el siglo XIX se abandonó el uso del adjetivo «bello» para referirse a las artes y se empezó a hablar solamente de arte por contraste con artesanía, con el entretenimiento o con la sociedad, este cambio histórico en el significado cayó en el olvido. Hoy en día, si preguntamos «¿Es realmente arte?», ya no queremos decir «¿Es un producto humano o natural?» sino «¿Pertenece a la prestigiosa categoría del arte (bello)?».

En el uso corriente no sólo se ha borrado la fractura de la antigua idea de arte/artesanía con relación a arte *versus* artesanía sino que se ha establecido una división paralela que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres ordinarios y del sentido de lo útil. Con anterioridad al siglo XVIII los términos «artista» y «artesano» se usaban indistintamente y la palabra artista se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales del siglo XVIII «artista» y «artesano» se convirtieron en términos opuestos. «Artista» vino a querer decir creador de obras de arte mientras que «artesano» significó mero hacedor de algo útil o entretenido.

Una tercera e igualmente decisiva división tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil o lo entretenido. El placer refinado o contemplativo recibió un nuevo nombre: «estético». La visión más amplia y antigua del arte como construcción era compatible con el goce en un contexto funcional; la nueva idea de arte como creación reclamaba una actitud contemplativa y



por lo mismo, que el contemplador se separase del contexto. M. H. Abrams denominó a este cambio «revolución copernicana» en el concepto de arte: «En un solo siglo... el modelo de la construcción fue sustituido por el modelo de la contemplación, que trataba los productos de las bellas artes como... objetos de atención extática» (1989, 140). A comienzos del siglo XIX también se dividió la antigua idea de función en las artes de tal modo que se atribuyó a las bellas artes un papel espiritual trascendente en tanto que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma. Hasta entonces, la idea de la contemplación desinteresada se aplicaba a Dios; de ahí en adelante, el arte para muchos miembros de las élites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual.

Como esta revolución conceptual, lo mismo que sus instituciones, todavía domina nuestras prácticas culturales, se necesita cierto esfuerzo para apreciar la profundidad de la ruptura ocurrida. No se trataba solamente de la sustitución de una definición de arte por otra, como si la palabra «arte» designara un sustrato neutro inamovible, sino de la sustitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones, por otro. En el antiguo sistema del arte, la idea de arte referida a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión iba de la mano de instituciones que unificaban lo que nosotros separamos como artes, artesanías y ciencias. En lugar del moderno museo de arte, por ejemplo, en los siglos XVI y XVII existía el gabinete «de curiosidades», donde se exponían conchas marinas, relojes, esculturas y piedras preciosas a modo de muestrario del conocimiento. La mayor parte de la música servía para acompañar la liturgia religiosa, las ceremonias políticas o las fiestas sociales y no para ser interpretada en salas de conciertos. La mayoría de los artesanos/artistas trabajaba por encargo de patrones cuyos contratos a menudo especificaban contenido, forma y materiales y preveían un lugar específico y un propósito para la pieza acabada. El propio Leonardo da Vinci firmó un contrato para pintar la Virgen de las Rocas donde se le especificaban los contenidos, el color de las vestiduras de la Virgen, la fecha de entrega y se establecía una garantía en caso de reparaciones. De modo similar, los escritores profesionales pasaban gran parte de su tiempo copiando, tomando notas y escribiendo cartas para sus empleadores o pergeñando poemas para un cumpleaños, encomios o incluso piezas satíricas. Por añadidura, el trabajo artístico era a menudo una tarea cooperativa en la que intervenían muchas perso-

nas, tanto si se trataba de pintar frescos (Rafael) poner en escena producciones teatrales (Shakespeare) o tomar libremente prestadas melodías o armonías de otros compositores (Bach). Todo esto contrasta con las normas dominantes de nuestro moderno sistema del arte, donde el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual, las obras pocas veces son concebidas para un lugar o propósitos específicos sino que existen por ellas mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en los museos de arte, en los teatros y en las salas de lectura.

Pero el nuevo sistema de las bellas artes no sólo estaba estrechamente vinculado a conductas o instituciones sino que también formaba parte de relaciones de poder y de género de mayor alcance. Un factor clave en la descomposición del viejo sistema del arte fue la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte y el público de clase media. Cuando Friedrich Schiller y los demás autores del siglo XVIII alemán difundieron las nuevas ideas acerca de la autonomía de la obra de arte y la necesidad de una respuesta estética específica aplicada a ellas, lo que hacían era reaccionar contra sus propias frustraciones con relación al mercado del arte y al nuevo público. Desde luego, una de las creencias centrales del moderno sistema del arte ha sido siempre que el dinero o la clase son irrelevantes para la creación y la apreciación del arte. Ahora bien, elevar algunos géneros al estatus espiritual del arte bello y a quienes los producen a la condición de heroicos creadores, relegando a otros géneros al estatus de mera utilidad y a sus productores a la condición de fabricantes, es más que una transformación conceptual. Y además, cuando los géneros y las actividades escogidas para ser elevadas y los elegidos para ser degradados refuerzan las líneas de raza, clase y género, lo que en un momento parecía solamente un cambio conceptual empieza a parecerse a una reelaboración de las relaciones de poder. Si los bordados de las mujeres han sido rescatados de las mazmorras del «arte doméstico» para ingresar en las salas principales de nuestros museos de arte, ello se ha debido, en parte, a las presiones ejercidas por el movimiento feminista, que finalmente se impusieron sobre antiguas discriminaciones de género que estaban vigentes en el sistema de las bellas artes. En tanto y en cuanto el moderno sistema del arte siga siendo la norma establecida, la insistencia de las feministas en lograr que las mujeres participen de las instituciones del arte sigue estando en el orden del día. No obstante, las mujeres no deben quedarse satisfechas con que se las acepte en el arte sino que deben reconocer que los propios supuestos del arte bello han sido influidos por las discriminaciones de género desde el comienzo y han de ser revisados en sus fundamentos. De modo similar, el movimiento multiculturalista tiene razón en querer que los géneros y las obras de las minorías excluidas sean aceptados en los *curricula* literarios, artísticos y musicales, aunque el éxito de este esfuerzo podría acabar reforzando las pretensiones imperiales del sistema euroamericano de las bellas artes a menos que critiquemos sus distinciones subyacentes. En lugar de simplemente asimilar las artes de las culturas tradicionales africanas o indoamericanas a las normas europeas con la condescendiente creencia de que de este modo les brindamos una buena acogida, debemos aceptar la diferente comprensión de las artes que estas culturas proponen y el lugar que se les asigna en la sociedad.

El sistema moderno de las bellas artes ha dominado la cultura americana y europea desde principios del siglo XIX pero algunos artistas y críticos se han resistido a aceptar sus principios que oponen el arte a la artesanía, el artista al artesano, lo estético a lo utilitario. Más adelante exploraré nuevos ejemplos de esta resistencia, puesto que una de las tareas de la historia consiste en restituir la voz a las posibilidades y los ideales derrotados, marginados u olvidados. Por ejemplo, Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft rechazaron la distinción entre artistas y artesanos y la diferenciación de lo estético y lo instrumental, pese a que tales distinciones estaban vigentes en su época. Igualmente se manifestaron Emerson, Ruskin y Morris, quienes atacaron las dicotomías arte/artesanía y arte/vida. Posteriormente, durante el siglo XX, una cantidad de artistas, desde los dadaístas y Duchamp hasta las principales figuras del arte pop y del arte conceptual, también han ridiculizado, puesto en duda o ironizado tales principios. Pese a esta larga tradición de resistencia, las obras de la mayor parte de los resistentes y apóstatas del arte bello han sido rápidamente absorbidas por la Iglesia del Arte y están actualmente incorporadas a los cánones artísticos y literarios que pretendían desacreditar. Sin embargo, aunque el mundo de las bellas artes se apropiaba de los actos de resistencia también expandía sus propios límites, en primer lugar asimilando nuevos tipos de arte, como la fotografía, el cine o el jazz; después, apropiándose de las obras de arte «primitivo» y folclórico; y, finalmente, a través de lo que parece ser la

completa disolución de sus propias fronteras, abrazándolo todo, desde la automutilación hasta los ruidos de John Cage.

A pesar de todas estas asimilaciones, el sistema moderno del arte ha conservado sus notas más generales incluso en los gestos y escritos de quienes lo cuestionan.

Cuando críticos como Rosalind Krauss hablan «del mito de la vanguardia» o artistas como Sherrie Levine exponen copias fotográficas de las obras de Walter Evans a modo de parodia de la «originalidad», rinden tributo a las normas del moderno sistema del arte al mismo tiempo que lo ponen en cuestión. Una de las razones en las que haré hincapié es que el arte no es tan sólo una «idea» sino que es un sistema de ideales, prácticas e instituciones y que gran parte de la actual retórica acerca de la muerte del arte, de la literatura o de la música seria —ya sea alarmista o laudatoria— subestima el poder residual del sistema del arte establecido.

Hasta ahora no me he referido a lo que probablemente sea la dimensión más importante del arte: el sentimiento. Hablar del arte como de «un sistema de conceptos, prácticas e instituciones» hace poca justicia a las poderosas emociones que las personas experimentan a través de la literatura, la música, la danza, el teatro, la pintura, la escultura y la arquitectura. El arte no es solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo. A aquellos que aman el arte les parecerá que mi idea de que el arte bello es una construcción reciente, sectorial, marcada por intereses de clase y de género, forma parte de una conspiración hostil que apunta a desacreditar uno de nuestros valores más elevados. En los agrios debates sobre teoría literaria de las últimas décadas, los tradicionalistas a menudo han acusado a sus oponentes de «hostilidad hacia la literatura». Hace pocos años un reconocido teórico literario se golpeaba el pecho en público al declarar que ya no enseñaba a sus estudiantes teoría literaria sino amor por la literatura (Lentricchia, 1996). La ira de los tradicionalistas y de los arrepentidos contra las historias y las teorías escépticas es comprensible. Si uno ama la literatura, ¿por qué razón exponer la cuestionable paternidad de ésta? Cuando le describí la tesis de este libro, un artista amigo me dijo: «¡No lo hagas! Bastantes problemas tenemos los artistas». He de confesar que yo también soy un amante de las artes, pero no se necesita pertenecer al partido de los «hostiles» a la literatura, el arte o la música para explorar



las raíces históricas de nuestras creencias como preludio a repensar los ideales y las instituciones vigentes.

Mi historia de la fatal división de las artes se plantea el siguiente interrogante: ¿cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio? Desde ese punto de vista la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos estado intentando curarnos, se parecería a una gran liberación.

La primera parte, «Antes de la distinción entre bellas artes y artesanía», explora algunos casos sorprendentes de hace más de dos mil años, cuando el «arte» significaba todavía el hacer humano vinculado a un propósito y cuando la distinción entre artista y artesano todavía no era una norma. En esta sección argumento contra la creencia ampliamente extendida de que el Renacimiento estableció los modernos ideales del arte, el artista y lo estético, y muestro que, a pesar de que se dieron importantes pasos en esa dirección, el viejo sistema que unificaba el arte y la artesanía, el artesano y el artista seguía siendo la norma tanto en la Italia de Miguel Ángel como en la Inglaterra de Shakespeare. En la segunda parte, «El arte dividido», describo la gran fractura en el antiguo sistema del arte que tuvo lugar durante el siglo XVIII y que desembocó en la separación del arte y la artesanía, el artista y el artesano, lo estético de lo instrumental y estableció instituciones tales como el museo de arte, la sala de conciertos y los derechos de autor. Estos capítulos centrales también exploran los aspectos sociales, económicos y de género relacionados con tal ruptura. En la tercera parte, «Contracorrientes», examino tres casos de resistencia a la estética desinteresada (Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft) y luego reviso las audaces tentativas de la Revolución Francesa de revitalizar el viejo sistema del arte que finalmente acabaría acelerando la llegada del nuevo sistema del arte. En la cuarta parte, «La apoteosis del arte», se completa el relato de la construcción del sistema de las bellas artes mostrando cómo el siglo XIX peraltó el arte al nivel de los valores más elevados, hizo de la vocación del artista un atributo espiritual de excepción y extendió las instituciones de las bellas artes por toda Europa y América, inculcando de paso la

conducta estética correspondiente. Ha habido una cantidad de nuevas artes que han sido añadidas a la categoría de bellas artes en los últimos ciento cincuenta años, aunque ha habido otras tantas nuevas formas de resistencia a dicha categoría. En la quinta parte, «Más allá de las bellas artes y la artesanía», examino unos pocos ejemplos de estas expansiones y cuestionamientos en los siglos XIX y XX para mostrar cómo el moderno sistema de las artes ha sido capaz de asimilar tanto las nuevas artes (fotografía) y las nuevas formas de resistencia (*artes y oficios*, el constructivismo ruso) sin alterar sus polaridades básicas. El capítulo final de la quinta parte estudia algunos ejemplos del siglo XX en relación con la vigencia de la división entre bellas artes y artesanía y su uso con vistas a asimilar las nuevas áreas artísticas añadiendo nuevas distinciones (arte primitivo), así como los vigorosos signos de resistencia (arte comunitario). Los procesos de asimilación y resistencia han afectado seriamente las polaridades del sistema de las bellas artes. Cabe preguntarse si nos encontraríamos ante la inminencia de un tercer sistema del arte.

Para hacer más clara la exposición, la mayor parte de los capítulos está organizada en torno a tres conceptos centrales y sus instituciones correspondientes: la categoría de arte, el ideal del artista y la experiencia de lo estético. Aunque se puede entender el contenido de los capítulos finales del libro comenzando por la segunda parte, los capítulos de la primera parte arrojan luz sobre el mundo que se perdió tras la gran división y pueden servirnos para comprender por qué algunos individuos han intentado superar la separación entre arte y artesanía o arte y vida. Quienes se interesen por las dificultades creadas por los múltiples sentidos de palabras como «arte», «artesanía», «artista», «artesano» y «estético», o se pregunten por qué uso «sistema» del arte en lugar de la expresión más conocida «mundo del arte» o cómo es posible una revolución en lugar de una mera evolución en el concepto de arte, puede que prefieran leer la siguiente sección antes de seguir adelante.

## Palabras e instituciones

Este libro se inspira en los ensayos de Paul Oskar Kristeller, escritos hace unos cincuenta años, donde se muestra que la categoría de las bellas artes no existía antes del siglo XVII (1950-1990). Aunque algunas contribuciones recientes a la historia del arte hacen pocas referencias a



las tesis de Kristeller, hace tiempo que pienso que los estudiantes y los lectores podrían beneficiarse de una breve exposición capaz de integrar la historia de la idea de las bellas artes y de lo estético con los cambios sociales e institucionales, extendida hasta incluir el concepto del artista, y llevar el conjunto hasta la época presente para mostrar su relevancia en los debates actuales.[1] Puesto que inicié este proyecto hace más de una década, entretanto muchos otros también han rescatado las tesis de Kristeller por lo que toca a conectar el concepto de arte con las prácticas, las instituciones y los cambios sociales (Becq, 1994a; Woodmansee, 1994; Mortensen, 1997). En la medida en que ésta es sobre todo una historia de la cultura y no sólo una historia intelectual, he intentado captar este componente social e institucional más amplio combinando la idea de que ciertos conceptos e ideales «regulan» la práctica artística, con la noción de que las prácticas y las instituciones artísticas crean un «subsistema» social (Kernan, 1989; Goehr, 1992). Los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor) así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra).[2] En un primer momento pensé en titular este libro «Historia social de las ideas» pero esto podía haber sugerido que el tema de la obra era la determinación social de las ideas y no tanto la dependencia mutua de los ideales y los cambios so-

1. Aunque Kristeller era consciente de la necesidad de considerar tanto el factor institucional como el socioeconómico, su expresión «sistema moderno de las artes» se refiere al sistema de clasificación, mientras que yo uso la expresión para señalar que los conceptos y las prácticas, las instituciones o las estructuras sociales son inseparables.

2. Uso «regulativo» para referirme al concepto que subyace al pensamiento y a la práctica en determinados terrenos de la vida. Para una discusión más técnica de los conceptos regulativos y de la diferencia entre ellos y los conceptos constitutivos, véase Goehr (1992, 102-6). John Searle establece una distinción similar, al percibir los conceptos regulativos como la guía de una actividad preexistente y los constitutivos como los que generan una actividad (1995). En el caso del arte, tenemos una actividad preexistente que sufrió una transformación radical en el siglo XVIII. También mi distinción entre «ideas» e «ideales» es más general que la de Goehr (97-101). Normalmente, para referirme al arte hablo de la idea de arte mientras que cuando me refiero al artista uso el término de ideal del artista, es decir, la imagen normativa acerca de cómo debería ser un artista. Sin embargo, no pretendo convertir ninguno de estos términos en un concepto técnico.

ciales. He escogido el término más general de «Historia cultural» puesto que sugiere un encuentro de lo social y lo intelectual, punto de intersección que yo considero establecido en el siglo XVIII. El importante papel de las instituciones en tanto que mediación entre las ideas y las fuerzas sociales y económicas generales se examina en detalle en la introducción a la segunda parte, «El arte dividido».

He escogido «sistema del arte» en lugar de la conocida noción de «mundo del arte» porque «sistema del arte» tiene un enfoque más amplio, dado que incluye los diferentes mundos del arte y los submundos de la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales. El «mundo del arte» está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones. El «sistema del arte» abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan sólo marginalmente en alguno de los mundos del arte. Por ejemplo, el ideal del «artista» en el moderno sistema de las bellas artes tiene muchas notas en común (libertad, imaginación, originalidad), que subyacen a los ideales específicos del autor y del compositor en literatura y música respectivamente. Como es obvio, la interpretación de tales normas ha cambiado mucho desde un punto de vista histórico, pero algunos supuestos y prácticas son lo suficientemente generales como para permitir un contraste entre el antiguo sistema del arte y el moderno sistema de las bellas artes.[3] Uso el término «moderno» en el moderno «sistema del arte» simplemente para marcar el contraste entre el «antiguo» sistema del arte y el «nuevo» sistema de las (bellas) artes y no tengo intención de sentar posición sobre cuándo comenzó «la era moderna» o si nos encontramos hoy en día en una era «posmoderna». El «siglo XVIII» designa el centro de un período que va desde aproximadamente 1680 a 1830, época en que los distintos elementos que componen el moderno sistema del arte se combinaron y se consolidaron.

Por supuesto, las pruebas lingüísticas, intelectuales e institucionales de que a lo largo del siglo XVIII tuvo lugar un giro decisivo no se relacionan con un conjunto de hechos delimitados por una fecha mágica a partir de la cual se puso en funcionamiento el moderno sistema del arte. La transformación en cada uno de los conceptos que componen las bellas artes y la emergencia de las nuevas instituciones del arte varía según la época, la geografía y el género. El prestigio y el papel del poeta, por ejemplo, tuvo un desarrollo muy diferente que el del pintor, y la separación entre la literatura de imaginación y la literatura en general no coincide con la separación de las artes visuales en arte y artesanía. Asimismo está claro que la pintura, la escultura y la arquitectura y sus practicantes alcanzaron el nivel de «artes liberales» en Italia mucho antes que en el resto de Europa, y en Florencia antes que en el resto de Italia, y que el término estético se hizo habitual en el discurso alemán sobre arte décadas antes de que se convirtiera en una norma en Francia e Inglaterra.

El uso ordinario del término «arte» puede designar ya sea las artes visuales únicamente o las bellas artes como grupo; yo incluyo todos los géneros de las bellas artes, aunque me concentraré en la pintura, la literatura, la música, la arquitectura, el teatro y la fotografía. ¿Pero cómo marcar la diferencia entre la idea más antigua y amplia del «arte», y el sentido más estrecho y moderno de «arte» (bello)? Dada la ambigüedad que posee la palabra «arte» en minúscula, los dos sentidos a menudo quedan marcados por las letras mayúsculas: arte en general por oposición a Arte. Pero poner mayúsculas plantea sus propios problemas. Consideremos el parágrafo inicial de una de las historias de las artes visuales más populares, la *Historia del arte*, de E. H. Gombrich:

> En realidad no existe nada semejante al Arte. Sólo hay artistas. Antaño eran hombres que cogieron un puñado de polvos de colores y garabatearon las formas de un bisonte sobre las paredes de una caverna... No hay problema en que llamemos a estas actividades arte siempre y cuando tengamos presente que esa palabra puede querer decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes de que el Arte con mayúscula no existe. El Arte con mayúscula se ha convertido en una especie de espantajo o de fetiche. (1984, 4)

Sin embargo, ni Gombrich ni nosotros podemos sustraernos al hecho de que la A de las Bellas Artes siempre se mantiene vigente en el marco de la a minúscula de arte que aparece en el arte de nuestro siglo XX: por lo demás, tampoco podemos sustraernos a la moderna idea

3. Una descripción de este tipo es lo mejor que podemos brindar para una explicación histórica de algo tan extensible y maleable como la idea de arte. Véase el artículo de Berys Gaut «"Art" as a Cluster Concept» (2000).

de las bellas artes diciendo que «el Arte no existe... sólo existen los artistas» puesto que el moderno concepto del artista como creador independiente formaba a su vez parte de los fundamentos de las bellas artes por contraste con la artesanía en el siglo XVIII.

El inconveniente que tiene la estrategia de Gombrich es que las historias que se desarrollan a partir de ella ocultan las marcadas diferencias que separan el viejo sistema del arte del moderno sistema de las (bellas) artes. En la medida en que me propongo escribir la historia de tales diferencias y hacer hincapié justamente en esa ruptura que la mayor parte de las historias de la literatura, la música y el arte omiten, he adoptado tres recursos terminológicos: por norma pondré en contraste el «antiguo» sistema del arte en relación con el «moderno» sistema del arte o, para decirlo en pocas palabras, «arte» y «bellas artes», y a veces incluso «arte» y «Arte». Como es obvio ninguno de estos binomios es completamente satisfactorio puesto que hoy en día la palabra «arte», aunque comunica significados que se asocian con las «bellas artes», todavía conserva sedimentos de significados más antiguos.

Lo mismo ocurre con el término «artesanía». A veces se dice que la idea más amplia y antigua de arte estaba próxima a nuestro actual concepto de artesanía. Sin embargo no debemos olvidar que el antiguo sistema del arte/artesanía también incluía muchos ideales que fueron separados durante el siglo XVIII y adscritos exclusivamente a las bellas artes y al artista. Por ejemplo, después de la ruptura en el siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquél que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo retrató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero. De este modo, aunque es verdad que la idea tradicional de arte está más próxima a la artesanía que a nuestra idea de las bellas artes, ello se debe en parte a que la idea más antigua de arte contenía características compartidas por las bellas artes y la artesanía. Más aún, «artesanía» —como «arte»— tiene ambos significados. En su sentido más específico «artesanía» no sólo se refiere a la habilidad y la técnica (el arte de la novela) sino también a categorías de objetos y prácticas de diferente condición, como por ejemplo las artesanías de estudio (cerámica), las artesanías de construcción (carpintería), las artesanías del hogar (costura) y los trabajos manuales (el moldeado en cartón piedra). En su



sentido más amplio, el que yo voy a utilizar, «artesanía» también sirve como un término que designa lo opuesto a las bellas artes y abarca categorías tan amplias como artes aplicadas, arte menor, arte folclórico, arte popular, arte comercial y arte de entretenimiento. Una vez consolidado el moderno sistema de las bellas artes en una posición dominante durante el siglo XIX y llegado el «arte» a cierta autonomía en el marco de la sociedad, la polaridad entre arte y artesanía quedó absorbida dentro de las polaridades más generales de arte/sociedad o arte/vida. Estas últimas polaridades ponen el acento en la autonomía del arte e, igual que el binomio arte *versus* artesanía que incorporan, sugieren que las bellas artes son independientes de todo propósito y placer relacionado con la vida cotidiana.

Los términos «hombre de oficios», «artesano» y «artista» tienen también una historia compleja. Para respetar las reglas de la neutralidad en materia de género, a menudo uso «persona de oficios» en lugar de «hombre de oficios», pero no lo hago de una manera rígida. William Morris hablaba elocuentemente del «trabajador manual» como si esta condición le diese una dignidad y un honor que están ausentes de la expresión «artesano». En vez de equiparar la evidentemente rebuscada expresión «persona de oficios» con la de «artista», yo suelo emplear «artesano», pese a sus referencias modernas al trabajo corriente, especialmente en la forma en que se usa en Inglaterra. Por supuesto, bajo el antiguo sistema del arte no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy en día entendemos esos términos, sino artesanos/artistas que reunían cualidades que en el siglo XVIII quedaron separadas de forma radical y definitiva.

Si antepongo la ruptura que descompuso el arte en bellas artes y artesanía y el artesano/artista en artista *versus* artesano creo que puedo ofrecer una visión más clara de lo que se ganó y se perdió con la «revolución copernicana» del siglo XVIII. No obstante, revoluciones culturales como ésa pocas veces surgen de la nada, y una de las ocupaciones favoritas de los historiadores es buscar signos, portentos y orígenes. Sin embargo, poner el acento en las anticipaciones de los ideales y las prácticas modernas suscita en el lector no especializado la impresión de que las modernas ideas de la literatura, el arte o la música seria, son el resultado de un desarrollo que estaba predestinado. Mi investigación se propone evitar tales implicaciones reconfortantes negándose a tratar el moderno sistema del arte como resultado de una evolución inevitable.

Muy por el contrario, considera que éste es el resultado de una invención dieciochesca.

Cuando hablo de invención no quiero decir que el moderno sistema del arte apareciera de golpe, pergeñado por un puñado de filósofos una tarde en el salón de Madame du Deffand. Si insisto en que hubo una ruptura entre el sistema premoderno del arte y el moderno sistema de las bellas artes no por ello pretendo negar la existencia de continuidades, en especial porque los elementos que componen tanto el arte bello como la artesanía estaban unificados en el marco del viejo sistema. En efecto, se pueden encontrar aspectos singulares de los ideales modernos del arte bello, el artista y lo estético, dispersos entre muchos autores de la Grecia antigua, pintores del Renacimiento y filósofos del siglo XVII, pero esas ideas sólo coagulan hasta componer un discurso regulativo y un sistema institucional a finales del siglo XVIII. Tal como lo ha señalado Roger Chartier, el desarrollo gradual no impide que se produzcan discontinuidades radicales: «El paso de un sistema... al otro puede ser comprendido como una ruptura profunda y al mismo tiempo... como un proceso en el que se dan vacilaciones, pasos atrás y obstáculos» (1988, 36; véase también Burke, 1997).[4]

El moderno sistema del arte fue el resultado de la conjunción de muchos factores: algunos de ellos son de alcance general y desarrollo gradual; otros son más restringidos e inmediatos; algunos son principalmente intelectuales y culturales; otros son sociales, políticos y económicos. La conjunción fue gradual, despareja y cuestionada, pero una cosa es cierta: antes del siglo XVIII ninguna de las modernas ideas del arte bello, del artista y de lo estético, como tampoco el conjunto de prácticas e instituciones que asociamos con ellas, estaban integradas dentro de un sistema de normas mientras que, después del siglo XVIII, se dan las principales polaridades conceptuales y las instituciones del renovado sistema del arte, y desde entonces se las tiene por admitidas como principios regulativos. Sólo después que el moderno sistema del

4. Por ejemplo, en un recomendable estudio donde se desentrañaban las raíces aristotélicas y medievales del naturalismo renacentista, David Summers demostraba con brillantez la continuidad de la idea de *sensus communis* desde Leonardo hasta Kant. Pero dicha continuidad es perfectamente compatible con la idea de una ruptura decisiva en el concepto de arte en el siglo XVIII. La profunda continuidad, incluso dada esta ruptura, se mantiene en relación con la antigua idea de arte y el gradual desarrollo de una mayor consideración de la experiencia sensible (Summers, 1987, 8-9, 17, 139).



arte se hubo establecido como ámbito autónomo podemos preguntarnos: «¿Es realmente arte?» o «¿Qué relación tiene el "arte" con la "sociedad"?». Como es obvio, las ideas y las prácticas de las bellas artes han seguido evolucionando pero el sistema del arte establecido a lo largo del siglo XVIII ha seguido siendo el marco dentro del cual la mayoría de estos cambios han tenido lugar.

En un libro que se propone poner en tela de juicio las pretensiones universalistas del sistema europeo de las bellas artes podría haber sido útil establecer una comparación entre las prácticas artísticas y las concepciones artísticas de China, Japón, India y África. En el pasado unas pocas investigaciones populares, con títulos tales como «arte japonés» o «arte chino», se han preocupado en analizar las profundas diferencias que existen entre los supuestos básicos de tales culturas acerca de las artes y las principales concepciones que sobre esos mismos temas están vigentes en Europa y en el continente americano. Sin embargo, la lengua japonesa carece de un sustantivo para «arte», expresión que no aparece hasta el siglo XIX y, tal como ha sido señalado por Craig Clunas, la frase «arte chino» es una «invención bastante reciente... nadie en China antes del siglo XIX agrupaba la pintura, la escultura, la cerámica y la caligrafía como objetos constituyentes del mismo campo de investigación» (1997, 9). Sin duda China y Japón tenían una noción de «arte» en el sentido más amplio y antiguo del término, igual que la mayoría de las culturas, y puesto que nuestro término «estético» también puede ser usado genéricamente con relación a cualquier tipo de aptitud o de teoría acerca de la belleza, sería legítimo hablar de una «estética» japonesa o india (Saito, 1998). Pero deberíamos evitar la tentación de traducir tradiciones tan ricas y complejas como ésas a las concepciones europeas del arte bello y de lo estético. No obstante, resolver los problemas que plantean las semejanzas entre lo específicamente europeo y los variados conceptos y prácticas asiáticas requeriría escribir otro libro. Más adelante analizo brevemente algunas de las distorsiones y paradojas que conlleva tratar de asimilar las denominadas artes primitivas o tribales de las culturas tradicionales africanas o indoamericanas a las reglas impuestas por el polarizado sistema europeo. Pero antes de que podamos comprender adecuadamente los ideales y las instituciones artísticas de otras culturas, necesitamos una mejor comprensión de lo que tienen de particular los conceptos, las prácticas y las instituciones occidentales.

Al enfocar mi ensayo en el análisis de las discontinuidades entre el viejo sistema del arte y el sistema de las bellas artes de épocas recientes creo haber dado un relato más fiel a las evidencias y más esclarecedor para el presente que las narraciones tradicionales, que se construyen según una idea de la continuidad y de lo inevitable de los procesos históricos.[5] Ahora se trata de que quienes creen en la universalidad o en los orígenes antiguos de los ideales y de las instituciones del arte bello hagan lo propio. Y en efecto, algunos lo están intentando (Marino, 1996). En un libro dirigido al lector corriente estaría fuera de lugar plantear un debate con los estudiosos que defienden una visión esencialista o continuista, pero puede que sea útil comparar mi punto de vista con el de Arthur Danto en su reciente *Después del fin del arte* (1997), donde se hacen contundentes alegaciones a favor del relato de la inevitable emergencia del sistema del arte. Danto escribe más como filósofo que como historiador, pero su texto combina con audacia el convencimiento, típicamente esencialista, de que «el arte es eternamente el mismo» con la convicción historicista de que la esencia del arte se ha revelado a sí misma a lo largo de la historia (95). Lo que sorprende en el relato de Danto es que no considera lo estético como parte de la esencia del arte sino sólo como una visión meramente contingente (y equivocada) que surge en el siglo XVIII. No obstante, Danto, en tanto que esencialista, está igualmente convencido de que la polaridad que separa el arte de la artesanía *es* eterna y universal aunque admite que la cultura occidental no se hizo cargo de esta diferencia esencial entre el arte bello y la artesanía sino después del Renacimiento (114).

Danto incluso llega a admitir que hubo una «revolución» en el concepto del arte pero igualmente está convencido de que «para que haya revoluciones históricas es preciso que se dé también algún concepto extrahistórico del arte» (187). En suma, la escena histórica descrita por Danto es la siguiente: arte y artesanía han estado siempre separadas aunque originariamente no se distinguía entre ellas sino que estaban unificadas bajo el concepto de imitación. Cuando los individuos se hicieron conscientes de la diferencia esencial que las separaba, durante

5. Tal y como ha argumentado Hayden White, cualquier narración histórica tiende a un cierto tono o tropismo. En los términos de White, yo estoy oponiendo un relato irónico a narraciones sinecdóquicas que perciben las ideas modernas de arte y de artista como algo cuya emergencia era inevitable.



el siglo XVIII, no sólo trataron el arte bello como una forma más elevada de imitación sino que también primaria (y erróneamente) lo separaron de la artesanía en términos de lo estético. Sin embargo, el arte siguió siendo visto como imitación hasta el advenimiento del movimiento moderno, tras el cual los artistas se embarcaron en busca de la esencia del arte hasta que en 1965 el arte pop y el arte conceptual demostraron que no había una manera «correcta» para el arte. Finalmente el arte había revelado su verdadera naturaleza: algo que hace una afirmación y al mismo tiempo se encarna en ella de manera autoconsciente. Tras la revelación de que la esencia del arte es el «significado encarnado» también se reveló la forma verdadera de la polaridad que enfrentaba el arte a la artesanía: el significado encarnado contra la mera utilidad, el genio contra la mera habilidad.

Coincido con Danto en cuanto a que había un concepto de arte anterior al siglo XVIII, un concepto que permitía hablar en términos de revolución, pero era un arte en el viejo sentido, en que el uso y el genio, el significado y la habilidad formaban una unidad. Mi historia intenta poner en relación una cantidad de factores contingentes (intelectuales, sociales e institucionales), mientras que Danto mira por encima tales contingencias para seguir la predestinada emergencia de la esencia del arte a través de la historia interna de las artes visuales. Para Danto pertenece a la esencia del arte el estar destinado a ser aquello en lo que se ha convertido y, ahora que la esencia se ha revelado, su fase histórica ha terminado. El arte ya no tiene «una dirección narrativa» (200, 430). Éste es el significado de la controvertida frase de Danto «el fin del arte», la cual, aunque suena provocativa, simplemente significa el fin del arte en cuanto que procura encontrar su propia esencia. Para mí, si puede o no darse un tercer sistema del arte más allá del antiguo, al cual ya no podemos retornar, y del moderno, que muchos luchan por superar, es una cuestión al mismo tiempo plausible y urgente.[6]

6. Estos someros comentarios a la obra de Danto difícilmente pueden hacer justicia a la sofisticación histórica y filosófica de su argumento, el cual representa una inmensa contribución a la comprensión de todas las formas contemporáneas de arte. Esto es especialmente notable en la incisiva crítica de Danto al arte de los últimos cincuenta años (1992, 1994, 2000).

# PRIMERA PARTE

# ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

## PRESENTACIÓN

Resulta reconfortante pensar que en el pasado los individuos eran «como nosotros» y considerar la *Ilíada* de Homero, la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o *La pasión según San Mateo* de Bach como obras de arte en el sentido moderno. En los siguientes capítulos se mostrará hasta qué punto esta práctica puede inducir a confusión, pese a que a menudo es reforzada por las opiniones populares y las antologías. Quiero mostrar cómo los relatos y las exposiciones imbuidas de espíritu moderno pueden resultar distorsionadoras pero también quiero hacer justicia al elemento de verdad que contienen. Es verdad que en el pasado podemos encontrar elementos dispersos que se asemejan mucho a los ideales modernos relacionados con la práctica de las bellas artes. Pero es falso pretender que estas semejanzas basten para negar las enormes diferencias que separan el punto de vista antiguo del moderno y crear la ilusión de que la moderna idea del arte siempre ha estado entre nosotros. Como es obvio, el pasado lleva al presente por muchos pequeños pasos, pero hay puntos en los que los cambios graduales finalmente dan lugar a giros y transformaciones rápidas que afectan a unas pocas generaciones. No se trata de que encontremos o no comentarios en Platón o gestos en Donatello que nos recuerdan el espíritu moderno sino más bien de cómo y cuándo el antiguo sistema del arte/artesanía —complejo e integrado, compuesto por prácticas e instituciones— fue sustituido por un sistema nuevo en el que se distinguía a las bellas artes de la artesanía.

Para mostrar cuán decisiva fue la ruptura producida en el siglo XVIII los capítulos siguientes se concentrarán en analizar las diferencias radi-

cales que nos separan de la concepción y organización dominantes de las artes desde la Antigua Grecia hasta mediados del siglo XVII: los capítulos 1 y 2 muestran que durante más de mil años la cultura occidental careció de un concepto para designar el arte bello, vio al artesano/artista más como un hacedor que como un creador y, por lo general, trató las estatuas, los poemas y las obras musicales como elementos que sirven a propósitos particulares más que como objetos que valen por ellos mismos. En el mundo antiguo o en el medievo no había ni arte bello ni artesanía sino tan sólo *artes*. Asimismo, tampoco había «artistas» o «artesanos» sino únicamente artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y la imaginación, a la tradición y la invención. Tampoco hubo nada semejante a una ruptura abrupta entre la Edad Media y el Renacimiento, como alguna vez se pensó. En el capítulo 3 exploro algunos signos tempranos de la idea moderna de arte bello en el Renacimiento tales como el ascenso en la condición y en la imagen pública de los pintores y los escultores o el nuevo énfasis puesto en el ideal de una obra literaria permanente. Pero también muestro que las artes y sus practicantes en el Renacimiento seguían operando con el sistema del mecenazgo/patronazgo, según el cual las obras estaban dedicadas a un público, un lugar o una función específicas, tanto si se trataba de las pinturas de Rafael o de las piezas teatrales de Shakespeare. Durante el siglo XVI aparecen muchas nuevas prácticas (las biografías de artistas, los autorretratos), algunas instituciones nuevas (las academias de arte), y atisbos de nuevas relaciones de producción (unos pocos coleccionistas y mercados de arte). Sin embargo, el viejo modo de concebir y organizar las artes seguía siendo dominante. El capítulo 4 explora ese período crucial en la transición hacia el moderno sistema del arte que es el siglo XVII. Aunque la condición de los pintores y los escultores seguía siendo objeto de debate en la mayor parte de Europa durante el siglo XVII, los escritores gozaron en esta época del nuevo prestigio que les otorgaban los estados monárquicos, de tal modo que comenzó a emerger la moderna categoría de literatura. Al mismo tiempo, el ascenso de la ciencia y el posterior desarrollo de una economía de mercado tuvieron una gran influencia en el proceso progresivo de disolución de las bases intelectuales y sociales del antiguo sistema del arte al hacer que el esquema según el cual las artes liberales debían distinguirse de las artes mecánicas quedara obsoleto y al dar a la idea de gusto un papel más relevante en la experiencia de las artes. El viejo sistema del arte comenzaba a romperse, pero las sociedades del siglo XVII todavía conseguían que arte y artesanía, artista y artesano, placer y utilidad pudiesen ser vistas en concomitancia. No cabe concebir que pueda darse una resurrección del viejo sistema del arte en la medida en que éste estaba vinculado a una sociedad jerárquica, compuesta por órdenes, que nunca regresará, pero todavía podemos aprender algo de él.

## 1. LOS GRIEGOS NO TENÍAN UNA PALABRA PARA ARTE

Para la mayoría de nosotros asistir a una representación de *Antígona* es una experiencia «artística», lo mismo que ir a un concierto o a un ballet un sábado por la noche. Pero cuando los antiguos atenienses vieron por primera vez *Antígona* lo hicieron en el marco de un festival político-religioso que se celebraba anualmente bajo la advocación de Dioniso. Los ciudadanos pagaban el precio de una entrada a su consejo comarcal y se sentaban junto con sus respectivas «tribus» políticas, igual que lo hacían en las asambleas cívicas que se celebraban en el mismo anfiteatro. Los sacerdotes de Dioniso, que celebraban sacrificios en un altar situado en el centro del gran anfiteatro, se colocaban en asientos tallados especialmente en la primera fila (Fig. 2). El festival duraba cinco días y se inauguraba con una gran procesión religiosa y una serie de ceremonias en honor de los muertos en batalla, se presentaba a los huérfanos de la guerra que eran mantenidos con cargo a las expensas del Estado y se reconocía a los aliados de Atenas haciendo especial mención del tributo que pagaban en dinero. Una vez que estas ceremonias introductorias habían terminado comenzaban las representaciones, que comprendían nueve tragedias, tres obras satíricas, cinco comedias y veinte himnos corales dionisíacos. El teatro romano también estaba inscrito en un contexto político-religioso y las piezas a menudo iban acompañadas de juegos cívicos como «complementos a ceremonias en honor de los dioses así como expresaban la solidaridad y el júbilo comunitarios» (Gruen, 1992, 221). En semejante contexto, tal como afirman Winkler y Zeitlin acerca del teatro griego, «parece equivocado llamarlas piezas de teatro en el sentido moderno de la palabra» (1990, 4). Lo mismo que sería un error llamarlas «bellas artes» en el sentido moderno.

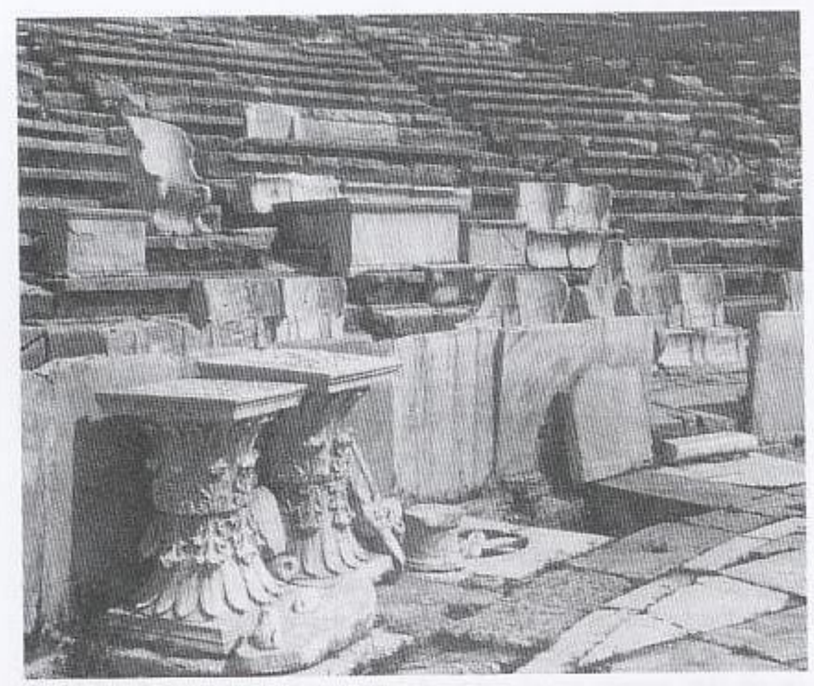


FIGURA 2. Vista de los asientos, Teatro de Dioniso, Atenas. Cortesía Alinari/art Resource, Nueva York.

ARTE, *TECHNÉ*, *ARS*

De hecho, los antiguos griegos, que tenían distinciones precisas para tantas cosas, carecían de una palabra para lo que nosotros denominamos arte bello. La palabra que con frecuencia traducimos por «arte» era *technê*, la cual, lo mismo que la *ars* romana, incluía muchas cosas que hoy en día denominaríamos «oficio». *Technê/ars* abarcaba cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica. De hecho, *technê* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos. No obstante, generaciones de filósofos e historiadores han afirmado que las sociedades griega y romana tenían un concepto del arte semejante al nuestro aunque carecieran de una palabra para designarlo. La cuestión no está en que haya o no una palabra



sino en cómo interpretar las evidencias, y yo creo que hay innumerables pruebas de que los antiguos griegos y romanos carecían de una categoría de arte. En efecto, incluso las concepciones y las prácticas diversas que parecen semejantes a las nuestras adquieren un significado distinto cuando se las examina en su contexto. Por muy reconfortante que sea buscar precedentes y orígenes para nuestras creencias en la antigüedad tenemos mucho más que aprender acerca de las profundas diferencias que nos separan de las antiguas actitudes.

Puesto que muchos filósofos e historiadores insisten en hablar de manera anacrónica acerca de la idea de arte que defendían Platón o Aristóteles, podríamos empezar por observar que ni Platón ni Aristóteles —ni en general la sociedad griega— consideraban que la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música pertenecieran a una categoría única y determinada. Por supuesto, hubo muchas tentativas de organizar conceptualmente las artes humanas en subgrupos, pero ninguna de ellas se correspondía con nuestra moderna división entre arte y artesanía (Tatarkiewicz, 1970). Las prácticas antiguas citadas siempre como anticipación de nuestra actual idea de arte son la pintura, la épica y la tragedia entendidas como artes de imitación (*mimesis*). Ahora bien, al identificar la imitación como propiedad común de algunas artes, Platón y Aristóteles no las destacaban como formando parte de un grupo fijo; las «artes miméticas» en Aristóteles no son lo mismo que las «artes» en el sentido moderno. Para Aristóteles lo que tenían en común la tragedia y la pintura en tanto que imitaciones no las distingue, en cuanto a sus *procedimientos*, de artes tales como la fabricación de zapatos o la medicina. Por ofensivo que pueda parecer esto a nuestra sensibilidad posromántica, Aristóteles creía que el artista/artesano se hace con una materia en bruto (un carácter o el cuero) y usa una serie de ideas y procedimientos (la trama o la forma de un zapato) para producir algo (una tragedia, unos zapatos). J. J. Pollitt afirma: «En las artes miméticas las formas finales son ciertamente imágenes y al mismo tiempo objetos, y este hecho las distingue como formando parte de un grupo, pero en ningún lugar indica Aristóteles que pensara que su *modus operandi* fuera diferente del de otras artes... Si hubiese pensado que había un grupo especial de artes, probablemente Aristóteles lo habría hecho explícito» (1974, 98). El célebre ataque platónico contra la imitación que figura en el libro X de *La República* habla de la poesía y la pintura como artes imitativas, pero en otros pasajes de su obra Platón clasifica

también como artes imitativas a la sofística, los trucos de magia y la imitación de los sonidos animales. Desde luego ni Platón ni Aristóteles afirmaban que todo producto del arte humano (*techné*) fuera indistinto; es decir, en ningún lugar de sus obras se dice que las tragedias fueran lo mismo que las herramientas de labranza o que las estatuas no fueran mejores que las sandalias (Roochnik, 1996). Pero una jerarquía no es lo mismo que una polaridad. Tras estudiar los argumentos de quienes insisten en buscar una teoría del arte en Platón, Eric Havelock llegó a la conclusión de que desafían el hecho de que ni «arte» ni «artista» *tal como hoy usamos estas palabras* son traducibles al griego arcaico o clásico (1963, 33).[1]

Nuestra moderna categoría de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen «literatura» o «música». En la antigüedad tardía el término *litteratura* podía ser empleado en ocasiones para referirse a un cuerpo de escritos, pero «literatura» ciertamente no tenía el sentido moderno de un canon de escritura creativa. Por el contrario, connotaba en general la gramática o el aprendizaje escrito. Erich Auerbach sostuvo que en la Roma imperial se distinguía entre un lenguaje hablado y escrito «literario» o «elevado», correspondiente a una pequeña franja de las clases cultas a las que pertenecían también los principales lectores y recitadores de textos. Esos textos incluían no sólo las obras de poesía sino también los escritos legales, protocolarios y litúrgicos, y si bien los hablantes y escritores de este «latín elevado» a menudo se mostraban muy preocupados por el estilo, su escritura culta «literaria» era mucho más amplia que las modernas concepciones acerca del ámbito propio que corresponde a la literatura de imaginación (Auerbach, 1993). Entre los antiguos el equivalente más próximo a nuestra idea de literatura era la poesía. Por cierto, la poesía estaba situada en un nivel mucho más elevado que el resto de las artes visuales, en parte porque se la asociaba con la educación de las clases altas. Como resultado de ello, las antiguas ideas acerca de la poesía son las

1. Havelock y Pollitt no sólo quieren decir que no existía una «palabra» como «bellas artes» sino también que no existía ni el concepto ni la práctica asociados a la expresión. Desgraciadamente, las traducciones anacrónicas engañan a los estudiantes. Por ejemplo, *mimetes* significa literalmente «imitador», pero muchas traducciones usan el término «artista» con todas sus connotaciones modernas. Una de las discusiones más interesantes sobre este y otros problemas relacionados se encuentra en el volumen crítico dedicado al mundo clásico editado por George A. Kennedy (1989).



que más se parecen a las nuestras. Los estudiosos que hacen hincapié en la continuidad entre las concepciones antigua y moderna de la poesía suelen citar una serie de textos tales como la *Poética* de Aristóteles, donde se distingue la poesía trágica, como imitación de una acción, de la ciencia versificada, y donde se contrasta la universalidad de la poesía con relación a la particularidad de la historia. No obstante, no debemos exagerar el paralelo que puede establecerse entre las distinciones de Aristóteles y las nuestras. Por ejemplo, la forma verbal de poetizar (*poiein*) significa simplemente «hacer», sin ninguno de los matices inspirados por nuestra idea romántica de la creatividad.

La única clasificación general de las artes en el mundo antiguo que se parece de modo significativo a las ideas modernas es la división tardo-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (o «serviles»). Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas. Aunque la categoría de las artes liberales no era rígida, en ella estaban incluidas las artes verbales, como la gramática, la retórica, la dialéctica, y las artes matemáticas, a saber: aritmética, astronomía, geometría y música. En general, la poesía era considerada una subdivisión de la gramática o de la retórica mientras que la música estaba incluida en este grupo debido a su función educativa y su naturaleza matemática, de acuerdo con la tradición pitagórica que afirmaba la armonía entre la octava, el alma y el cosmos. No obstante, la «música» considerada como arte liberal era sobre todo la *ciencia* de la música dedicada a explorar las teorías de la armonía. La destreza o la habilidad al cantar o al ejecutar un instrumento sólo eran consideradas arte liberal cuando formaban parte de la educación o el esparcimiento de la clase alta. Cobrar por cantar o por tocar un instrumento con ocasión de un banquete era parte de las artes vulgares (Shapiro, 1992). Algunos autores antiguos añadían al núcleo de las siete artes liberales la medicina, la agricultura, la mecánica, la navegación y la gimnasia, y sólo ocasionalmente también añadían la arquitectura o la pintura. Lo más habitual era que estas artes adicionales fueran colocadas dentro de una categoría de «artes mixtas», como si se dieran en ellas una combinación de elementos liberales y serviles. De este modo, las artes liberales de la antigüedad solían agrupar la poesía junto a la gramática y la retórica, la música (teoría) con la matemática y la astronomía y, o bien colocaban las artes visuales y la práctica musical junto a

las artes «serviles», o bien las equiparaban con la arquitectura y la navegación como artes intermedias (Whitney, 1990).

El artesano/artista

Si ahora nos ocupamos de la concepción antigua del «artista» encontramos que está mucho más cerca de nuestra idea del hombre de oficios que de nuestros modernos ideales de independencia y originalidad. En pintura y en escultura, lo mismo que en carpintería y en navegación a vela, el artesano/artista griego o romano tenía que combinar una capacidad intelectual para captar principios con un entendimiento práctico, cierta destreza y gracia. En el mundo antiguo, llamar a una actividad «arte» suponía otorgar el mismo prestigio que hoy en día se le asigna a la condición «científica». Por lo tanto, había numerosos tratados sobre esta cuestión: «¿es x un arte?»; desde Hipócrates hasta Cicerón los autores distinguían entre artes productivas, como la construcción de barcos o la escultura, en las que el realizador podía dar garantías de que producía un producto satisfactorio, y artes de ejecución, como la medicina o la retórica, donde tanto el conocimiento como el resultado eran menos ciertos. No obstante, estos tratados no desarrollaban una distinción estricta entre el arte y la artesanía tal y como hoy nosotros la establecemos (Roochnik, 1996). Aristóteles estableció un contraste entre el arte productivo (*techné*) y la sabiduría ética (*fronesis*) donde se exageraba la racionalidad de cálculo del artesano/artista. Esta distinción fue muy influyente en la tradición posterior y tuvo efectos desafortunados en las subsiguientes teorías de la artesanía y los oficios. En la *Ética Nicomaquea*, por ejemplo, Aristóteles define la *techné* productiva como la «destreza en hacer algo bajo la guía del pensamiento racional (1140.9-10). Sin embargo el significado corriente de *techné* no era tan estrictamente racionalista o «técnico» como sugiere la fórmula de Aristóteles, sino que incluía una dimensión del acto espontáneo. Este sentido amplio de *techné* abarcaba vagamente la «astucia de la inteligencia», de la que hace gala el cazador, por ejemplo, u Odiseo en el poema de Homero, y los griegos lo llamaban *metis*.[2] Los antiguos practicantes de las antiguas artes, desde la medicina y la estrategia militar hasta la alfarería y la poesía no eran ni «artesanos» ni artistas en el sentido moderno, sino artesanos/artistas: practicantes diestros y habilidosos.

Lo que más llama la atención en la antigua concepción griega del artesano/artista es la ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía. En general, la imaginación y la innovación eran apreciadas como parte del oficio cuando se trataba de producir algo con un propósito determinado, pero no tenían ese sentido enfático que tiene en tiempos modernos.[3] Había gran admiración por los logros del naturalismo griego en pintura y escultura de los siglos IV y V antes de Cristo, pero la mayor parte de los pintores y escultores eran vistos como trabajadores manuales. Plutarco afirmaba que ningún aristócrata de talento, tras admirar el célebre Zeus de Fidias, querría *ser* Fidias (Burford, 1972, 12). La mayor parte de la población griega no siempre compartía este desdén aristocrático por los artesanos/artistas, y más tarde, en algunos círculos romanos el estatus de los escultores y pintores griegos (muertos) llegó a ser muy elevado, aunque lo que la mayoría de los antiguos admiraban de los pintores y los escultores era su habilidad para producir obras suficientemente convincentes en términos de semejanza. Aunque hay pasajes en las obras de Plinio y de Cicerón en los que se muestra un gran respeto por los pintores y los escultores, en general se mantenía un profundo prejuicio aristocrático contra el trabajo manual, sobre todo si era realizado por dinero, por muy inteligente, habilidoso o inspirado que fuese.

Por supuesto, las observaciones que hemos hecho hasta ahora acerca de la condición relativamente inferior de los pintores y escultores no se aplica a los autores de discursos o a los poetas. El concepto y la figura del poeta era complejo y experimentó muchos cambios a lo largo de los casi ochocientos años que separan a Homero de Plutarco (Nagy, 1989). Al comienzo de este periodo las nociones de poeta y profeta no estaban del todo distinguidas, aunque incluso cuando se estableció su diferencia, los poetas continuaron recibiendo encargos de himnos y odas (Píndaro) para los festivales. Algunos filósofos y teóricos de la li-

2. Véase Detienne y Vernant (1978), así como Dunne (1993). El propio Aristóteles usaba en ocasiones *techné* en un sentido más flexible, aunque normalmente lo empleaba para lo *performativo* como opuesto a las artes productivas.

3. Sólo en el período helenístico encontramos discusiones acerca de la imaginación, y en esos casos se plantean entre los teóricos de la retórica, quienes hablan de la visualización intensa en oratoria. Este uso, sin embargo, dista mucho del de Kant y los románticos (Pollitt, 1974; Barasch, 1985; Vernant, 1991).

teratura han sostenido que lo afirmado por Platón en el *Ión*, en el sentido de que la poesía no es una producción racional sino el resultado de un momento de inspiración irracional (observación que, por cierto, no era un cumplido) muestra que los griegos establecían implícitamente una distinción entre el arte del genio inspirado y el mero oficio. Esta tesis no sólo proyecta una moderna descalificación del oficio sobre el pasado sino que además pasa por alto el hecho de que las fórmulas para invocar a las Musas servían para convocar unas divinidades tanto como para infundir al escritor información, sabiduría y la técnica efectiva que hoy en día llamamos inspiración (Gentili, 1988). Las alusiones tardogrecorromanas a la libertad del poeta no deben ser entendidas como afirmaciones de independencia o «concepciones románticas acerca de la imaginación creativa» (Halliwell, 1989, 153). Asimismo, tampoco debemos ver el resurgimiento de la figura romana del *vate* (sacerdote-poeta) en Virgilio y Horacio envuelta por las brumas de las ideas románticas; Virgilio y Horacio usaban la noción de *vate* en parte para describir su propio papel como escritores patrocinados, y en parte para reivindicar la idea del talento como complemento de la técnica. Sin embargo, la técnica (*ars*) seguía siendo absolutamente central. El *Arte poética* de Horacio sentó las bases de la doctrina de la unidad y del decoro (*decorum*) así como la necesidad de pulirlos incesantemente para los siglos subsiguientes.

De hecho, un típico escritor romano de poesía o bien era un aficionado aristocrático, o bien era alguien dependiente de un mecenas y rara vez tenía completa libertad para escoger sus temas o su estilo (Gold, 1982). Los mecenas romanos «solían reclamar de los poetas lo mismo que de los filósofos domésticos, que les hicieran compañía y los entretuviesen» (Fantham, 1996, 78). Y en efecto, algunos poetas se caracterizaban por proporcionar a sus señores sofisticados entretenimientos. Por ejemplo, Mecenas, que formaba parte de la corte de Augusto, sabía cómo inspirar gratitud en autores como Virgilio y Horacio, quienes eran astutamente complacientes con el emperador. Estaba claro que la figura del poeta estaba muy por encima del pintor y del escultor, que trabajaban con las manos, pero el poeta era también una figura muy diferente de lo que hoy entendemos por artista.[4]

4. Un ejemplo de hasta qué punto resultan conflictivos los puntos de vista acerca de si las modernas ideas de arte ya estaban o no presentes en la Grecia antigua se encuen-





Al parecer, los griegos y romanos no tenían nuestras categorías de arte y artista. ¿Pero acaso consideraban la cultura, la poesía y la música con esa especie de contemplativo desapego que nosotros llamamos «estético»? Dos razones parecen indicar lo contrario. En primer lugar, la mayor parte de las cosas que nosotros clasificamos como arte griego o romano estaban firmemente asentadas en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos, tales como la interpretación competitiva de tragedias en el festival ateniense en honor de Dioniso. El festival de las Panateneas, por ejemplo, incluía no sólo procesiones y rituales acompañados de música sino además recitales competitivos de los poemas épicos de Homero y competiciones atléticas que eran premiadas con vasijas para guardar aceite de oliva finamente decoradas. Característico de las Panateneas era la presentación de Atenea vestida con una túnica tejida por jóvenes seleccionadas entre las clases altas, un paño rectangular, probablemente ajustado sobre los hombros de la estatua en el que se representaba a Atenea conduciendo a los Olímpicos a la victoria sobre los Gigantes (Neils, 1992). La poesía lírica y épica romana también estaba relacionada con determinados contextos sociales, donde servía como medio de comunicación, persuasión, instrucción o entretenimiento. La *Eneida* era memorizada y recitada, no sólo porque se trataba de una obra de arte imaginativa en el sentido actual que damos hoy a esa palabra, sino porque además era usada para enseñar las reglas correctas de la gramática y el estilo refinado, para inculcar ejemplos de virtud cívica y para mostrar que uno era miembro de las clases «cultas». Asimismo, la «música» en su sentido amplio y antiguo (que incluía el teatro y la danza) no era algo que había de ser escuchado en silencio o en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, para beber y, sobre todo, para cantar e interpretar, para ayudarse a memorizar algo, para comunicarse y como complemento del ritual religioso.

tra en los artículos de Paolo Moreno y Martha Nussbaum incluidos en el nuevo *Dictionary of Art* de Grove (Turner, 1996). Moreno considera que la distinción moderna entre bellas artes y artesanía ya existía en el período clásico (Moreno, 1996, 13: 548, 549, 553); Nussbaum, en cambio, indica que «debemos empezar remarcando cuán distintas fueron las concepciones de los griegos» en relación con las nuestras (Nussbaum, 1996, 1:175).

Además de las muchas funciones sociales que tenían las artes entre los griegos, una segunda razón que explica la poca atención prestada en épocas antiguas a lo que hoy en día llamaríamos actitud «estética» es que la mayor parte de los griegos y romanos apreciaban las esculturas o los recitales de poesía como admiraban los discursos políticos cuando estaban bien compuestos: veían en ellos la unión del uso moral con la ejecución bien realizada. Martha Nussbaum sostiene que «la poesía, el arte visual y la música cumplían con una función ética, tanto por su forma como por su contenido» (1996, 1: 175). El ejemplo más famoso de esto se encuentra en el argumento que desarrolla Platón en *La República* contra ciertos metros en poesía y ciertos ritmos musicales por los efectos que producen en el alma. Cuando Aristóteles en la *Poética* habla del placer derivado de la representación del sufrimiento podría parecer que se aproxima a la moderna concepción de lo estético. Sin embargo, Aristóteles hacía hincapié en la forma en que la tragedia combinaba el placer con la enseñanza moral y su célebre comentario acerca de la piedad y el miedo como emociones que conducen a la catarsis parece significar no sólo purgación y purificación sino sobre todo una «clarificación», un esclarecimiento del alma y una profundización de la comprensión moral (Nussbaum, 1986). Halliwell concluye que Aristóteles carecía de «una doctrina acerca del placer estético autónomo» (1989, 162).

Las artes visuales estaban aún más firmemente compenetradas dentro de sus respectivos contextos funcionales. La arquitectura, de acuerdo con Vitruvio, depende tanto de la solidez como de la utilidad y la belleza. Por lo que toca a la escultura y la pintura la mayor parte de los objetos que hoy en día contemplamos en muchos museos eran de uso cotidiano o cultual: vasijas para almacenar alimentos, estatuas votivas, estelas funerarias, partes de templos, fragmentos de la decoración de casas. Incluso las estatuas de la antigua Grecia que hoy en día contemplamos estéticamente no fueron realizadas para ser admiradas como obras de arte sino para servir a propósitos políticos, sociales o religiosos (Barber, 1990; Spivey, 1996). John Boardman no vacila en afirmar acerca de las actitudes griegas con relación a las artes visuales con anterioridad al período helenístico: «"El arte por el arte" era virtualmente un concepto desconocido; no había un verdadero mercado de arte y tampoco había coleccionistas; todo arte poseía una función. Los artistas eran proveedores de una mercancía lo mismo que los zapateros» (1996, 16).



¿Qué pasa entonces con la belleza? La idea de belleza en el mundo antiguo solía combinar lo que nuestras teorías estéticas ponen por separado: «belleza» (*kalón*) era un término genérico que se aplicaba al pensamiento y al carácter, a las costumbres y a los sistemas políticos, lo mismo que se aplicaba a la forma y a la apariencia física. La palabra griega *kalón* o la latina *pulchrum* a menudo eran empleadas simplemente para referirse a lo «moralmente bueno». Hubo en efecto una idea más estricta de belleza, como apariencia sensible, entre los sofistas, pero el sentido amplio de belleza seguía siendo el dominante.[5] Al final de la antigüedad, Plotino, y más adelante san Agustín, quien incluía la escultura, la arquitectura y la música en sus análisis sobre la belleza, todavía colocaban a tales artes muy por debajo de la belleza moral, intelectual y espiritual. Incluso en el influyente tratado de Plotino estamos lejos de contar con una concepción del arte unificado por un principio interno común y en oposición a las artesanías y oficios. Tampoco recomienda Plotino una contemplación desinteresada de las obras como fines en sí mismos.[6] Los antiguos «por mucho que tuvieran delante de sí excelentes obras de arte y que fueran bastante susceptibles al encanto de éstas, no sólo no eran capaces de establecer la cualidad estética de estas obras de arte, sino que además tampoco conseguían distinguir entre esta supuesta cualidad y las funciones moral, religiosa y práctica de esas obras, o usar tal cualidad estética para agrupar a las bellas artes» (Kristeller, 1990, 174).

Ahora bien, durante el largo período helenístico que va desde la muerte de Alejandro en 323 a. C. hasta comienzos del Imperio Romano con la victoria de Augusto en el año 31 a. C., hay pruebas de que aparecen entre las clases altas actitudes y conductas semejantes a las nuestras y que éstas incluso sobreviven al triunfo del cristianismo. Autores alejandrinos como Calímaco ponían el acento en la técnica poética con exclusión de todo propósito moral. Y se puede citar al aristócrata romano Ovidio cuando, con la esperanza de que fuera revocado un decreto de destierro firmado por Augusto, afirma que la poesía sólo se dirige a satisfacer placeres inocentes. Aparte del hecho de que el placer

5. La proporción en la belleza física era una idea que no estaba restringida a las artes, sino que se vinculaba a la noción de medida y de orden en el cosmos y en la sociedad humana (Pollitt, 1974, 14-22).

6. Barasch ha vinculado la idea de creatividad a Plotino (1985, 34-42). Pero véase Tatarkiewicz (1970, 322).

al que se alude aquí no parece que haya sido el placer desinteresado al que se hace mención en la teoría estética moderna, las ideas de escritores como Calímaco u Ovidio no eran en absoluto la norma. Por el contrario, la mezcla de lo «instructivo y lo placentero» (*prodesse... delectare*) o «uso y deleite» (*utile dulce*) del *Arte poética* de Horacio resume la actitud típica de la época y así se transmite a la Edad Media y al Renacimiento.

También se dan en este período sorprendentes anticipaciones de las ideas y las prácticas modernas con relación a las artes visuales. Cuando los ejércitos romanos acabaron de saquear las estatuas y las vasijas de oro de Grecia, muchos romanos prominentes comenzaron a coleccionar y a encargar copias de las obras griegas. Algunos historiadores afirman que este coleccionismo y el mercado de arte y antigüedades que acarreó, así como la práctica romana de copiar estatuas y pinturas obra de conocidos artesanos/artistas griegos, implica que tales obras eran ahora disfrutadas por ellas mismas, en tanto que obras de arte.[7] El emperador Adriano, por ejemplo, era un apasionado admirador y coleccionista de la escultura griega y un inspirado mecenas de la arquitectura, como lo atestiguan los jardines de Tivoli y el Panteón en Roma. Asimismo, Cicerón, Plinio y muchos otros escritores de la época hacen comentarios sobre pintura y escultura donde encontramos un cierto sonsonete moderno. No obstante, la mayor parte de las colecciones que se forman en esta época, así como de las copias de las obras de arte griegas, tiene más que ver con el enriquecimiento y el prestigio que con el arte en sí mismo. E incluso en la época tardohelenística gran parte del arte visual romano se producía todavía con vistas al culto social o político, y por la emergencia de religiones mistéricas que subordinaban las imágenes a su propósito religioso (Elsner, 1995). El reconocimiento del cristianismo como religión oficial en el siglo IV y la subsiguiente destrucción del Imperio Romano reforzaron el carácter funcional de la poesía, la música y las artes visuales de tal modo que en Europa harían falta otros mil quinientos años para que se estableciese el moderno sistema del arte y de lo estético.

7. Alsop (1982) hace especial hincapié en el coleccionismo, mientras que Gombrich cree que el coleccionismo es un indicio ambiguo y que la práctica de la copia es el signo crucial de la presencia de algo como la moderna idea del arte (1960, 111; 1987). En cuanto a la cuestión de la estética *versus* otros motivos del coleccionismo de estatuas, véase Gruen (1992).



# 2. LA NAVAJA DEL AQUINATE

En el período medieval muchas artes que el mundo moderno ha dejado relegadas a la condición de artesanías y oficios eran admiradas como pintura o escultura. Los maestros del bordado del medievo y del primer Renacimiento, por ejemplo, produjeron obras de asombrosa factura pictórica y decorativa, usando seda e hilos de metal, joyas, perlas y oro (Fig. 3). Los bordadores no sólo eran trabajadores hábiles que bordaban diseños realizados por otros; en el encargo de Enrique III a la respetada bordadora Mabel de Bury St. Edmunds se le pedía una imagen de la Virgen y de san Juan pero se le indicaba que dibujara la imagen ella misma (Parker, 1984). Los medievales no distinguían como nosotros entre artes y «meras artesanías». Tanto san Agustín en el siglo V como santo Tomás en el siglo XIII ponían en un mismo saco pintura, escultura y arquitectura junto con las artes culinarias, la navegación, la hípica, la manufactura de calzado y la juglaría.

## De las artes «serviles» a las artes «mecánicas»

Los autores de la alta Edad Media mantuvieron la división grecorromana de las artes en «liberales» y «vulgares» o «serviles» y, con fines educativos, dividieron las artes liberales en dos ámbitos: el *trivium* (lógica, gramática, retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). Tal como ha sido señalado por Elspeth Whitney, hacia el siglo XII tuvo lugar un cambio en el modo de concebir la tradicional distinción entre artes «liberales» y artes «vulgares» (1990). Hugo de San Víctor propuso sustituir los términos peyorativos «vulgar» o «servil»

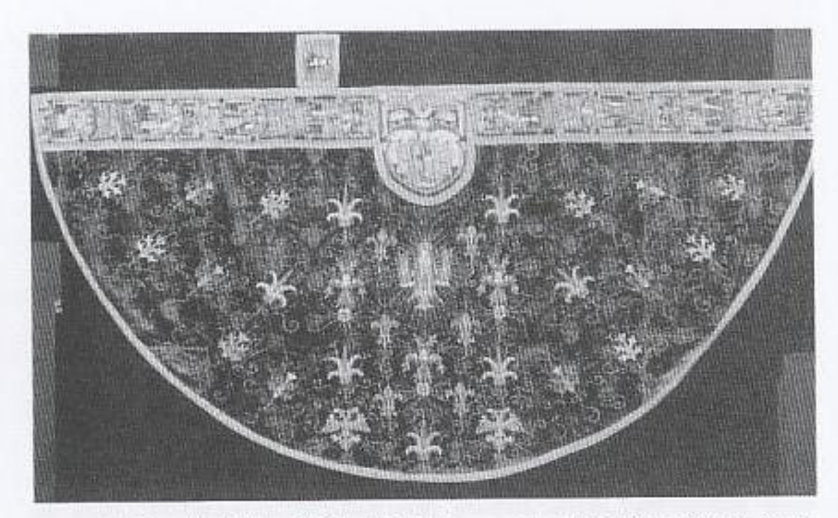


FIGURA 3. Copa británica, finales del siglo XV: seda, tejido de terciopelo de algodón del chevrón, con aplicaciones de lino, tejido plano; acolchado; bordado con seda y borla en tiras de seda plegada y satén, y pespunte separado; trabajo a mano del acolchado; bandas, 114 cm × 291,1 cm; Grace R. Smith Textile Endowment, 1971. 312a. Fotografía © 2000, Art Institute Chicago. Reservados todos los derechos.

por el término «artes mecánicas» afirmando que, como había siete artes liberales, era preciso contar con siete artes mecánicas. En el mundo antiguo la mecánica había sido una disciplina relacionada con las matemáticas aplicadas para mover objetos pesados, pero en el siglo IX su significado se había ampliado hasta incluir todas las artes manuales. El nuevo nombre y el paralelo con las artes liberales dignificaba las artes mecánicas, pero Hugo fue mucho más allá, al equiparar las artes mecánicas con las teóricas (filosofía, física) y las artes prácticas (política, ética), que restauraban a la humanidad la condición de naturaleza caída. Si las artes teóricas habían sido puestas por Dios como remedio de nuestra ignorancia y las artes prácticas como remedio de nuestros vicios, según Hugo también las artes mecánicas remediaban nuestra debilidad física:

> Tenemos ahora tres obras —la obra de Dios, la obra de la Naturaleza y la obra del artífice, que imita la de la naturaleza. El trabajo de Dios es crear... el trabajo de la naturaleza es poner en acto... el trabajo del artífice es unificar lo disperso. El hombre nace desnudo y desarmado... la razón del hombre brilla tanto más al inventar cosas de lo que brillaría si las hubiera poseído naturalmente. De ahí las infinitas variedades de pintura, tejido, ebanistería y fundición, en las que no sólo nos asombra la naturaleza sino también el artífice (Whitney, 1990, 91).



Las siete artes mecánicas de Hugo —tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro— eran categorías generales con muchas subdivisiones.[1] La arquitectura era mencionada como una división de la *armatura* o «cobertizos construidos» y la «teátrica» incluía todo tipo de entretenimientos, como la lucha libre, las carreras y las danzas (cuadro 1). A finales del siglo XII el término «artes mecánicas» se había convertido en una norma en Occidente, aunque la lista de Hugo solía ser modificada.

Sin embargo, la tentativa por parte de Hugo de dar a las artes mecánicas una condición más elevada fue muy pronto cuestionada por la llegada de la filosofía árabe y el *corpus* completo de los escritos de Aristóteles. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, aceptaba la distinción aristotélica entre ciencias teóricas y productivas, lo mismo que la tendencia de Aristóteles a considerar el trabajo utilitario y pagado como degradante. Así, santo Tomás escribirá que «las artes que sirven a alguna utilidad a través de una acción se denominan mecánicas o serviles» (Whitney, 1990, 140). Así pues, ya en el siglo XIII, las tesis de San Víctor según las cuales las artes y los oficios tenían asignado un lugar digno fueron cuestionadas por el poderoso resurgimiento de las ideas antiguas para las que lo utilitario y lo manual eran «vulgares» y «serviles». Pese a ello muchos autores medievales siguieron respetando todas las artes, tanto el bordado como la pintura, la cerámica tanto como la escultura, el metal forjado tanto como la arquitectura e, igual que Hugo de San Víctor, les asignaban un lugar digno dentro del esquema de la creación y del sistema de conocimiento.

1. La arquitectura era una subdivisión de la *armatura* o de los «tinglados» y la «teátrica» abarcaba todo tipo de distracciones, incluidas la lucha, la hípica y las danzas.

CUADRO 1
CLASIFICACIONES MEDIEVALES DE LAS ARTES

| | *Disciplinas* |
|---|---|
| Artes liberales (*versus* «artes serviles»): | |
| *Trivium* | Gramática, retórica, lógica |
| *Quadrivium* | Aritmética, geometría, astronomía, música |
| Artes mecánicas (Hugo de San Victor) | Tejido, armamento,* comercio, agricultura, caza, medicina, teatro** |

* Incluida la fabricación de armas, la forja, la arquitectura, etcétera.
** Incluye la lucha libre, las carreras, la danza, los recitales épicos, el teatro de marionetas, etcétera.

ARTÍFICES

En el período medieval el término «artista» solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*. Incluso términos que son mucho más específicos como «pintor», «escultor» y «arquitecto», no tenían el sentido que les damos en la actualidad. El pintor medieval era ante todo un artífice de la decoración, que cubría por encargo las paredes de las iglesias, los edificios públicos y las casas de los ricos y pintaba muebles, banderas, escudos y estandartes. Había muy pocas cofradías relacionadas con las artes individuales. A menudo los pintores pertenecían a la cofradía de los drogueros (puesto que confeccionan sus propios pigmentos), los escultores a la de los orfebres, y los arquitectos a la de los picapedreros, pese a que hay pruebas de que algunos arquitectos gozaban de una posición social más favorecida.[2] La mayoría

2. Existen algunas evidencias de que en el siglo XIII, debido a la mayor complejidad de las técnicas, unos pocos maestros albañiles empezaron a diseñar con gran detalle derivando el control y la tutela diarias de la construcción a intermediarios. De hecho, un sermón compara a los perezosos prelados con los arquitectos, quienes sólo visitaban los andamios, con su bastón y sus guantes, sin llegar nunca a hacer ningún trabajo real aunque cobrando unos sustanciosos salarios. Para una discusión general en torno al artesano/artista medieval, véase Castelnuovo (1990) y Kristeller (1990). Para lo relativo a los arquitectos veáse Goldthwaite (1980) y Kimpel (1986).



de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patrones que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales de los encargos. Más aún, por lo general, el artífice medieval asumía los encargos no como individuo sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo. Los artífices a menudo se situaban en una condición baja en tanto que trabajadores manuales, pero la mayoría de las artes mecánicas requerían planificación inteligente, concepción imaginativa y criterio, así como destreza manual. Pero el artífice, tal como afirma san Buenaventura, era un hacedor, no un creador. Dios crea la naturaleza de la nada, la naturaleza a su vez actualiza la potencia; el artífice se limita a modificar lo que la naturaleza ha actualizado. Ésta fue la comprensión normativa durante el período medieval pese a que ocasionalmente se dieran algunos atisbos de modernidad (Eco, 1986).

Sin embargo, tendemos a proyectar nuestros ideales modernos al pasado. Desde hace muchas décadas los historiadores del arte medieval han atacado el viejo estereotipo del anónimo artesano medieval. De acuerdo con un mito popular, los escultores y los vitralistas de las grandes catedrales trabajaban sólo por la gloria de Dios y nunca firmaban sus trabajos. Tras una amplia investigación de corte detectivesco, los especialistas en el medievo han desenterrado gran número de firmas y pruebas de que muchos ebanistas y pintores gozaban, al menos en sus regiones, de una reconocida reputación. Aunque esta tarea es un saludable correctivo, algunos intérpretes se han apresurado a concluir que éstas son pruebas de «individualismo» y de la vigencia de la moderna idea de artista. Semejante conclusión sólo es posible si se ignora el hecho de que la mayor parte de la producción de la época tenía lugar en talleres, y si se pasa por alto el papel central de la relación entre patrón y cliente y el hecho de que el orgullo expresado por la firma tenía que ver muy probablemente con la maestría en el oficio y con la innovación y no tanto con la vigencia de nuestras modernas nociones de creatividad y originalidad. No obstante, los revisionistas tienen razón al rechazar la idea de que el escultor o el pintor medieval eran «meros» artesanos que simplemente seguían pautas de manual o rutinas de taller. Tanto quienes defienden el antiguo estereotipo del anonimato como los revisionistas modernizantes están atrapados por las mismas polaridades binarias que caracterizan el moderno sistema del arte. El artesano/artista medieval no era ni el

anónimo artesano de los románticos ni el moderno individualista de los revisionistas.[3]

Así como en la Edad Media no había ninguna división categórica entre artistas y artesanos, tampoco había una división estricta, en términos de género, en la producción de las artes. Pocos oficios o artes eran practicados exclusivamente por hombres o por mujeres. Una de las razones que explica esto es que gran parte de la producción quedaba a cargo de las órdenes religiosas. Los manuscritos ricamente ilustrados, los elaborados bordados o la poesía religiosa y las partituras musicales procedían de los conventos religiosos tanto masculinos como femeninos. Por lo que toca a la producción secular, las mujeres pintaban, tejían, tallaban la madera y cosían igual que los hombres en los talleres familiares. Por supuesto, esto no significa que hubiese una idílica igualdad entre los géneros, puesto que las mujeres eran, entonces tanto como más tarde, objeto de discriminación en cuanto a su condición legal, social y económica. Pero todavía no se había dado la separación estricta entre lo público y lo privado que en siglos posteriores contribuiría a la domesticación de las mujeres. Las mujeres medievales no sólo eran maestros zapateros, panaderos, herreros, orfebres, pintores y bordadores, sino que a menudo pertenecían a cofradías y gremios. Por lo general, llegaban a desempeñar estos oficios a través de sus esposos, aunque en ocasiones lo hacían por sí mismas (*femme soles*). Las artesanas viudas gozaban del derecho a continuar con el taller familiar y la formación de aprendices. En algunos lugares las mujeres llegaron a dominar algunos oficios (como por ejemplo en la manufactura de la seda en París) y unas pocas se convirtieron en empresarias de éxito y llegaron a dirigir el trabajo de otros.

Si bien la moderna noción de artista tiene poca relevancia para la práctica medieval de la pintura, la escultura, la arquitectura, la cerámica, el bordado y las demás artes visuales, está igualmente lejos de la práctica dominante de la poesía en la Edad Media. El medievo es un

3. Un ejemplo de cuán lejos pueden llegar los modernizadores se encuentra en el argumento de Kantorowicz según el cual el «origen» de la «soberanía del artista» se encuentra en las medievales nociones del Papa como alguien capaz de crear *ex nihilo*, nociones de las que se habría apropiado Dante y que, a través de él, habrían alcanzado el período renacentista. Al margen del hecho de que el argumento es forzado y las similitudes que establece discutibles, los conceptos normativos de «arte» y de «artífice» en ese período eran profundamente distintos a los nuestros (Kantorowicz, 1961).



período enormemente largo y complejo, sobre todo por lo que toca al lenguaje y la literatura, donde se manifestaba la estricta separación entre el latín como único lenguaje escrito, principalmente conocido entre los miembros del clero, y las muchas lenguas vernáculas, que sólo lentamente fueron asumiendo una forma escrita. La poesía que se enseñaba en las escuelas era una pieza necesaria para el dominio del latín y se impartía sobre todo a quienes deseaban ser *clericus* o *litteras*. En la Edad Media, ser un poeta estaba con frecuencia asociado más al furor que a la inspiración. Dominar el latín en verso iba mucho más allá de preparar exámenes y servía sobre todo para «escribir felicitaciones, epitafios, peticiones, dedicatorias y, de este modo, ganarse el favor de los poderosos o corresponder con los iguales» (Curtius, 1953, 468). Por supuesto, los eruditos-poetas se quejaban de tener que ganarse la vida buscando el favor de un patrón o alquilándose por una paga, y el antiguo tópico acerca del frenesí poético fue consecuentemente transferido al Renacimiento, donde habría de dar grandes frutos. La poesía trovadoresca del sur de Francia era mucho más libre que la poética que se enseñaba en las escuelas, pero hablar de ella en términos de las románticas concepciones de la originalidad sería tan anacrónico como suponer que la tradición trovadoresca dictó la norma para la idea general de la poesía. A finales del siglo XIII apareció la primera gran obra de poesía vernácula: *La Divina Comedia* de Dante, que abrió el camino para los escritos más autoconscientemente literarios de Petrarca y Boccaccio. Sin embargo, el arte de la retórica siguió siendo el marco dentro del cual estos escritores hacían un uso inventivo de formas y tropos. Igual que el escritor y el pintor, el poeta medieval no era ni el moderno artista literario preocupado por ser original y por expresarse ni tampoco un mero artesano que aplicaba reglas escolásticas (Auerbach, 1993).

Nuestra idea del músico como compositor-artista también está muy lejos de las prácticas y las concepciones medievales. Por supuesto, en tanto que arte liberal, la música era considerada una ciencia teórica vinculada a ideas generales sobre la armonía cósmica y toda suerte de relaciones matemáticas. Algunos de los preceptores que formaban parte de las escuelas catedralicias se hicieron muy conocidos, de tal modo que sus indicaciones y sus partituras para las distintas partes de la misa circulaban en el medio, pero no había muchas vacilaciones a la hora de alterar o modificar las piezas en la interpretación. En música, lo mismo

que en poesía y en prosa, las mujeres compositoras de los conventos eran tan productivas y respetadas como los hombres: el reciente resurgimiento de las composiciones de Hildegarda de Bingen nos lo recuerda. Por lo que toca a la música secular, se mantuvo la distinción entre artes mecánicas y liberales. A los bien nacidos les gustaba cantar y era común que se acompañaran de un instrumento, aunque también contaban con animadores cortesanos, los juglares, amplia categoría que abarcaba funambulistas, acróbatas, bailarines, domadores, cantantes e instrumentistas. Estos músicos a sueldo componían y ejecutaban sus artes por una paga; por consiguiente, practicaban las artes mecánicas y, a los ojos de la nobleza, eran tan inferiores en condición como los poetas, los pintores o los sastres contratados. A menudo estos sirvientes musicales buscaban empleo en los caminos o en casas de aristócratas y mercaderes, y muchos de ellos se afincaban como músicos de pueblo, con funciones tales como las de oficiar de sereno, hacer sonar las campanas o tocar en bodas, funerales y otras ceremonias ocasionales. Así pues, el nivel más alto alcanzado por el músico medieval fue el de teórico puro, aficionado aristocrático o funcionario de corte o de iglesia, condición alcanzada por los principales intérpretes y compositores; la mayoría de los «músicos profesionales» formaban parte de una masa de artesanos/artistas que trabajaban con sus manos por una paga. En lugar del moderno compositor que crea «obras de arte» musicales independientes existía una mayoría de músicos-compositores intérpretes y la música servía para acompañar la vida social y religiosa (Raynor, 1978).

A la vista de los ejemplos acerca de quienes tallaban piedras, soplaban vidrio, bordaban, o de los de arquitectos, poetas y músicos religiosos y seculares, resulta claro que pese a algunos casos aislados tanto el concepto moderno del artista como su opuesto, el «mero artesano», son inapropiados para categorizar este grupo heterogéneo. En el largo período medieval que se funde profundamente con el primer Renacimiento no había «artesanos» o «artistas» sino artesanos/artistas de variado rango y condición.

## La idea de belleza

El pensamiento medieval estaba tan lejos de nuestras modernas concepciones de lo estético como lo estaba de nuestras modernas concepciones del arte y del artista. Esto no significa que los medievales fueran ciegos a la belleza de la línea, la forma o el color o que no encontraran placer en la armonía, la rima o el tropo, sino que la apariencia no era separada sistemáticamente del contenido y la función. La poesía, por ejemplo, seguía siendo concebida como destinada a instruir y dar placer (Horacio) y una de las principales justificaciones para permitir las imágenes en las iglesias occidentales fue el hecho de atribuirles una función didáctica. La música seguía estando destinada principalmente a acompañar los textos e incluso la música no religiosa estaba en gran medida relacionada con una función social. Por lo que toca a la idea de belleza muchos filósofos y teólogos medievales reflexionaron sobre ella, pero la mayor parte de los análisis de la belleza se referían a la belleza de Dios y la Naturaleza, no a la belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano. Igual que en la antigüedad, el término «belleza» tenía un significado mucho más amplio que el actual, y abarcaba el mayor valor moral y la utilidad así como también la apariencia placentera. Entre los teólogos que analizaron la belleza de las cosas mundanas, la armonía de las partes o proporción dentro de un objeto no eran suficientes para hacerlo bello; sólo la proporción adecuada en relación con un propósito determinado podía hacerlo. «Los vitrales, la música y la escultura no son bellos simplemente porque nos proporcionen placer. Pueden producir placer, así como pueden instruirnos; pero en uno u otro caso los medievales consideraban que la verdadera belleza lo era conforme a un propósito» (Eco, 1968, 183).

Sin embargo, muchos historiadores bien intencionados que intentan rescatar a la Edad Media de la condición desmerecida en que la puso la Ilustración han reinterpretado los textos teológicos negando su significado más obvio, buscando en todas partes la presencia de signos de una actitud estética «secular». No obstante, leer la moderna idea del desinterés estético en pasajes o comentarios de Escoto Eriúgena o en la creación de gárgolas o en los capiteles románicos es tan falso, como balance general de la Edad Media, como lo es el estereotipo que habla de un inexorable funcionalismo religioso.[4] La constante búsqueda de sig-

4. Edgar de Bruyne ofrece un fragmento de Juan Escoto Eriúgena en el cual dos hombres manifiestan una reacción de placer frente a un cáliz de oro; uno desea poseerlo, pero el otro «simplemente habla de su belleza natural destinada a la sola gloria de Dios». No se trata de un «placer estético desinteresado», como Bruyne lo llama, sino de

nos de una respuesta puramente estética, revela hasta qué punto aturde nuestra sensibilidad la restricción producida por la polaridad entre arte/artesanía. De acuerdo con David Freedberg, los historiadores que trabajan bajo esta influencia tienden a despreciar aquellas piezas diseñadas para despertar una respuesta emocional inmediata, considerándolas como meramente artesanales o como ejemplos de *kitsch* religioso (1989). Parece más plausible suponer que en la Edad Media no había ni arte ni artesanía en el sentido moderno sino solamente artes, y que los individuos respondían a la función, el contenido y la forma, en conjunto, y no tanto que las consideraban por separado.

Si un artífice, afirma santo Tomás, decide hacer una navaja más bella construyéndola de vidrio, el resultado de ello será que no sólo se obtendrá una navaja inútil sino además una obra de arte malograda y, por otra parte, ninguna de las dos será bella (*Summa Theologica*, I-II 57, 3C). Hoy en día, por supuesto, hacer una navaja de cristal quizá sería considerado una obra de arte y sería expuesta con el título de *La navaja del Aquinate*. Y sin duda esta navaja de cristal podría inspirar a un artista igualmente ingenioso que, imitando a Duchamp, comprara una navaja corriente en la ferretería más próxima y la presentara en una muestra contestataria como *La navaja de Ockham*.

una adaptación cristiana de la idea neoplatónica de alcanzar lo Uno a través de lo sensible, o de ver al Creador en la creación (Bruyne, 1969, 117-18). Otra manera de encontrar «el concepto moderno de las bellas artes» en la Edad Media consiste en enfatizar los placeres en los capiteles románicos y en las gárgolas; pero no se trataba del placer desinteresado, intelectualizado, de la «estética» post-kantiana (Schapiro, 1977, 1-27).



## 3. MIGUEL ÁNGEL Y SHAKESPEARE: EL DESPUNTAR DEL ARTE

El 25 de abril de 1483 Leonardo da Vinci firmó un contrato con la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán, para «entregar el 8 de diciembre» una pintura de altar con «montañas y rocas» en el fondo y «Nuestra Señora en el medio... vestida de azul de ultramar y brocados con oro», comprometiéndose a reparar cualquier desperfecto que pudiera ocurrir (Glasser, 1997, 164-69). Los requisitos a los que se sometió Leonardo para ejecutar la *Virgen de las Rocas* difícilmente se ajustan a nuestra idea de la total autonomía del artista (Fig. 4). Pero lo que sucedió después se ajusta aún menos a nuestros supuestos modernos. Leonardo fue tan sólo uno de los tres que trabajaron en la pieza, información que extraemos de documentos legales en los que se menciona que él y otro pintor plantearon un litigio porque uno de los ebanistas del altar, Giaccomo del Maino, había sido mejor remunerado que ellos. Finalmente consiguieron reducir los mil ducados cobrados por aquél a los setecientos de ellos (Kemp, 1977). Giaccomo no fue el único ebanista del Renacimiento al que se pagó mejor que a los pintores por las típicas estructuras ornamentales, con arcos, pináculos y figuras esculpidas, que rodeaban los cuadros.[1] Estamos tan acostumbrados a pensar en las pinturas como objetos de arte autónomos y en los pintores como creadores solitarios que nos choca enterarnos de que el más característico pintor del Renacimiento no era más que un miembro de un equipo que decoraba altares, salas de consejo, ayuntamientos y palacios.

1. La importancia de los carpinteros tallistas declinó a finales del siglo XV a medida que el retablo se fue haciendo popular, pero incluso entonces los marcos siguieron siendo muy elaborados.



FIGURA 4. Leonardo da Vinci, *Virgen de las Rocas* (1483). Cortesía Réunion des Musées Nationaux, París. Se cree que es un cuadro pintado por contrato de 1483 a pesar de que carece del brocado de oro que el contrato exige en la túnica azul. Actualmente en el Louvre.







No obstante, el período entre aproximadamente 1350 y 1600 que llamamos Renacimiento también asistió a los comienzos de una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema del arte. No obstante, el comienzo de una transición no es una fundación; los supuestos del antiguo sistema del arte continuaron regulando la mayor parte de las prácticas pese a la aparición de nuevas ideas y actitudes entre una pequeña élite. Por desgracia, los divulgadores y los historiadores preocupados por los «orígenes» han considerado a esta élite como típica y han presentado estos comienzos importantes —aunque fragmentarios— como si fueran la norma. Como resultado de ello, nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras de arte aisladas, o a leer las obras del teatro isabelino como obras literarias autónomas, de modo que nos sorprende descubrir que el Renacimiento ni siquiera contaba con una categoría de arte.

En efecto, la pintura, la escultura y la arquitectura, lo mismo que quienes las ejecutaban, gozaron de gran prestigio en el Renacimiento, por encima del que tenían en la Edad Media, y algunos exploraron el parentesco entre las artes visuales y verbales, pero las tres artes visuales no se juntaron con la poesía y la música para formar una nueva categoría bajo un mismo rótulo general. Incluso a lo largo de gran parte del siglo XVII, muchos estudiosos de primera fila seguían sosteniendo el esquema que separaba las artes liberales de las mecánicas. Entre las artes liberales asociaban la poesía con la gramática y la retórica, la teoría musical con la geometría y la astronomía, y colocaban la pintura y la escultura entre las artes mecánicas, en compañía de la sastrería, los trabajos en metal y la agricultura. Los maestros humanistas crearon un nuevo grupo pedagógico llamado *Studia Humanitatis*, al expandir el antiguo *trivium* medieval formado por gramática, retórica y lógica. Mantuvieron la gramática y la retórica, en lugar de la lógica pusieron la poesía y añadieron la historia y la filosofía moral. Pero, en general, el Renacimiento «carecía de un verdadero equivalente de nuestras "bellas artes"» (Kent, 1997, 226; véase también Kristeller, 1990; Farago, 1991) (Cuadro 2).

Cuadro 2
LAS ARTES LIBERALES Y LOS *STUDIA HUMANITATIS* EN EL RENACIMIENTO

| | *Disciplinas* |
|---|---|
| Artes liberales: | |
| *Trivium* | Gramática, retórica, lógica |
| *Quadrivium* | Aritmética, geometría, astronomía, música |
| *Studia Humanitatis* | Gramática, retórica, poesía, historia, filosofía moral |

Aunque la moderna categoría de arte todavía no se había impuesto, ya se habían dado pasos significativos en esa dirección. La frase de Horacio «la poesía es como la pintura» (*Ut pictura poesis*), por ejemplo, fue utilizada por numerosos pintores y humanistas para justificar que la pintura formaba parte de las artes liberales, de tal modo que un diálogo aristocrático como *El cortesano* podía elogiar la pintura como merecedora de la atención de un gentilhombre (Castiglione, 1959; Lee, 1967). Por lo que toca a las instituciones, un grupo de pintores y escultores florentinos liderados por Giorgio Vasari fundaron una «academia de dibujo» en 1563, y establecieron que sus miembros quedaban exentos de toda regla gremial para hacer hincapié en que así alcanzaban el estatus de artes liberales. Sin embargo, la frase «artes de dibujo» no incluía la música y la poesía, y «no implicaba afirmación estética alguna» (Barasch, 1985, 114). Por otra parte, muchos de los mecenas más ricos e instruidos del Renacimiento, en Italia y en el norte de Europa, eran también ávidos cultivadores y promotores de lo que hoy en día llamaríamos oficios o artes decorativas, miniaturas, tallas, medallas, mosaicos, objetos de escritorio, arcones y cofres suntuosos —que a menudo suelen ser más valorados en los inventarios renacentistas que las pinturas o esculturas (Robertson, 1992). Por supuesto, algunos de estos objetos utilitarios eran de diseño muy audaz. Por ejemplo, el elaborado salero en plata creado por Cellini para Francisco I (Fig. 5). No obstante, ninguno de los ricos mecenas florentinos o venecianos veían gran diferencia entre la obra de los mejores ceramistas y los decoradores, y la de los pintores o escultores (Goldthwaite, 1980).





Figura 5. Benvenuto Cellini, *Saliera* (salero): *Neptuno* (mar) y *Tello* (tierra) (1540-43).

El cambio en la condición de los artesanos/artistas

Así como el Renacimiento carecía de nuestro ideal de arte, también carecía del ideal del artista autónomo que busca expresarse a sí mismo y ser original. Desde hace muchas décadas el antiguo acento puesto en el carácter laico, individualista y subjetivo del Renacimiento ha sido rechazado por los historiadores, que cada vez ven más necesario afirmar la continuidad con relación a la Edad Media y por contraste con nuestra época moderna (Burke, 1997).[2] Era fácil que algunos historiadores decimonónicos proyectaran la moderna idea del artista autónomo sobre el Renacimiento porque, en efecto, hubo importantes mejoras en

2. Este consenso permaneció a pesar de las tentativas de rehabilitar la idea de un «descubrimiento del individuo» renacentista (Martin 1997).

la condición y en la imagen de músicos, pintores y escritores. En el caso de la música, por ejemplo, los príncipes italianos: los Este, los Sforza, los Gonzaga y los Médici montaban elaborados espectáculos de corte que ensalzaban y daban más relevancia a la música secular, así como proporcionaban empleo regular a las partituras de los músicos. Poco a poco el desacreditado juglar medieval que iba de corte en corte, se iba convirtiendo en un uniformado amanuense, alojado y mantenido en el palacio junto con otros sirvientes domésticos. Aunque todavía no se había consolidado la moderna separación entre compositor e intérprete, el comienzo de la música impresa en 1501 lo habría de hacer finalmente posible. Los músicos más célebres, como Adrian Williaert y Josquin des Prez, eran conocidos por sus composiciones y gozaban de considerable libertad para moverse por las diferentes cortes. Esta mejora en la condición social se vio reforzada por el descubrimiento de antiguos textos, por parte de los humanistas, en los que se sugería que los griegos cantaban sus tragedias, tendencia especialmente evidente en los madrigales que se cantaban en el marco de la vida social de la clase alta. Impresionados por estos desarrollos y por el hecho de que Listenius escribe acerca del «artífice» que lega una «obra absoluta y perfecta», algunos musicólogos han sido llevados a afirmar que la música se convirtió en «arte» en el Renacimiento (Lippman, 1992). Pero el uso ocasional del término «obra» en el Renacimiento, si bien sugiere que se ha dado un paso en la dirección moderna, no basta para afirmar que se ha alcanzado el moderno concepto de la «obra de arte» autónoma y del artista soberano. La mayor parte de los músicos siguieron siendo compositores/intérpretes que ejecutaban piezas funcionales a sueldo de sus empleadores y que libremente reciclaban parte de sus propias piezas o tomaban prestadas piezas de otros compositores (Goehr, 1992).[3]

En las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, la condición e imagen del artesano/artista avanzó aún más. Desgraciadamente, se

3. Suscribo el argumento de Lydia Goehr según el cual la moderna idea del arte implica una serie compleja de nociones, cuya combinación no cristalizó hasta finales del siglo XVIII, como por ejemplo la autonomía, la respetabilidad, la permanencia, la perfecta complacencia, la notación exacta y el rechazo de los elementos prestados o reciclados de otras obras. Muchos de estos conceptos aparecieron aisladamente desde el Renacimiento, pero no se fundieron estableciendo una nueva norma hasta el periodo comprendido entre 1750 y 1800.



suele dar una versión desproporcionada de este proceso y se presenta a figuras como Miguel Ángel como un genio torturado que lucha por expresarse a sí mismo, una especie de Van Gogh pero con las dos orejas intactas. Esta imagen post-romántica no sólo desvirtúa la personalidad de Miguel Ángel, sino que además se adecua poco a la mayor parte de los pintores y escultores del Renacimiento. Si dejamos a un lado estas simplificaciones románticas podemos aproximarnos de una manera más objetiva a la modernidad de la idea renacentista del artista.[4] Tres razones sugieren que comienza en este período el moderno concepto del artista: el surgimiento de un género (la «biografía del artista»), el desarrollo del autorretrato y el ascenso del «artista cortesano».

La biografía del artista, como nuevo género literario, trataba al pintor, escultor o arquitecto como una figura heroica, de acuerdo con el modelo del poeta, y celebraba los logros individuales que excedían las tradicionales habilidades del oficio (Soussloff, 1997). Varios artesanos/artistas del Renacimiento, como Ghiberti y Cellini fueron incluso autores de autobiografías. La más famosa e influyente colección de biografías de artistas pertenece a la pluma de Vasari, quien también fue una figura central en la fundación de la Academia Florentina y no nos sorprende que su libro reflejara la disposición de ánimo con relación a los gremios y cofradías y la producción para usos cotidianos. Sin embargo, hay aspectos del libro de Vasari que desmienten la imagen popular del «artista del Renacimiento». Por ejemplo, Vasari no escribió —y no podía hacerlo— un libro llamado *Vidas de artistas* como dan a entender algunas traducciones, sino *Vida de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes*. Diferencia pequeña pero crucial. Durante el Renacimiento no hubo un concepto regulativo del «artista» que separara los pintores, escultores y arquitectos con respecto a los artesanos del vidrio, los ceramistas y las bordadoras. El término utilizado por Vasari y otros seguía siendo *artifice*. Algunas traducciones de Vasari interpretan artífice como «artista», pero otras lo traducen como «hombre de oficio» o «artesano» y al menos una versión inglesa muy popular utiliza arbitrariamente uno y otro término, a veces en la misma oración. He aquí una

4. Afortunadamente, el punto de vista y los estudios escritos a partir de 1997 han empezado a dejar atrás el relato tradicional de la progresión estilística a partir de una pequeña élite y de sus obras maestras (Brown, 1997; Welch, 1997; Paoletti y Radke, 1997; Turner, 1997).

traducción de la descripción que hace Vasari de su reacción cuando se enfrenta por primera vez a los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel: «¡Qué feliz es la época en que vivimos! ¡Y qué afortunados son nuestros hombres de oficio [artífices] a quienes Miguel Ángel dio luz y visión y cuyas dificultades han sido despejadas por este artista maravilloso e incomparable [artífice]!». Vasari utiliza la misma raíz «artífice» para referirse a Miguel Ángel y a otros pintores, pero el traductor no se atreve a llamar a Miguel Ángel hombre de oficio o artesano, sino que plantea una oposición verbal que no estaba vigente en la época de Vasari (Vasari, 1991a). Ninguna de las principales lenguas europeas de la época establecía una distinción conceptual sistemática entre «artista» y «artesano» en el sentido moderno.[5]

Los pintores del primer Renacimiento se retrataron en ocasiones entre la multitud de fieles que aparecen en sus pinturas religiosas, pero hacia 1450 emerge en Italia el nuevo género del autorretrato independiente. Un estudio reciente de estos autorretratos muestra que formaban parte de un pequeño grupo de artistas cortesanos que claramente reclamaban para sí una condición social elevada por la forma en que se presentaban a sí mismos —vestidos como gentilhombres y mirando directamente al observador, a menudo sin ningún signo que recordara el carácter manual de su trabajo (Woods-Marsden, 1998). Los autorretratos más famosos del Renacimiento, sin embargo, no proceden de Italia sino de Alemania. En uno de ellos, el de Durero, éste no sólo se muestra a sí mismo en una postura reposada y vestido como un elegante gentilhombre sino que asume, en el famoso *Autorretrato* de 1500, una pose a la manera de Jesucristo (Fig. 6). Con respecto a este autorretrato se han planteado interpretaciones controvertidas. Algunas lo sitúan dentro de la tradición religiosa de la Imitación de Cristo, otras afirman que aquí se da una atrevida pretensión del pintor de ser visto como un creador

5. Tal vez una razón por la cual Vasari no usa el término *artista* es que normalmente se empleaba para referirse a los estudiantes de artes liberales o a los alquimistas. La traducción reciente de la editorial Oxford realizada por Julia Conway Bondanella y Peter Bondanella llama de hecho la atención sobre los problemas terminológicos (Vasari, 1991b). Las engañosas traducciones en que se usa el término de *artifice* son igualmente inadecuadas para el caso de Marsilio Ficino (Tigerstedt, 1968, 474, 487). Miguel Angel usaba el término de *artista*, para referirse a la figura del escultor, en su famoso soneto «El mejor artista no tiene conceptos que un simple mármol no contenga en sí» (*Non has l'ottimo artista alcun concetti*) (Summers, 1981, 206).





FIGURA 6. Alberto Durero, autorretrato a los veintiocho años de edad, con abrigo de cuello de pieles (1500). Alte Pinakothek, Munich. Cortesía Giraudon/Art Resource, Nueva York.

divino (Koerner, 1993). Los autorretratos italianos y alemanes son importantes en la medida en que muestran hasta qué punto se exalta en ellos la condición del artesano/artista, pero debemos tener presente que la mayor parte de los autorretratos de este tipo son obra de una pequeña élite conocida como «artistas de corte». Lo que los historiadores llaman «artistas de corte» son los pintores, escultores y arquitectos, que consiguieron destacarse de la mayoría de sus colegas artesanos/artistas poniéndose al servicio de los príncipes y elaborando una justificación de su elevada condición (Warnke, 1993). Los príncipes renacentistas necesitaban una cantidad inmensa de artífices para adornar sus palacios y esta circunstancia hizo que algunos pintores y escultores se vieran elevados de la condición de barberos y sastres de palacio al rango de *valet de chambre*, y unos pocos incluso fueron ennoblecidos. Estos artesanos/artistas no sólo eran cortesanos sino que se valían de distintas artimañas, como por ejemplo la de no poner precio a sus obras —aunque, por cierto, aceptaban un *honorarium*— con objeto de poder ser asociados con los nobles que no trabajaban a sueldo. Ahora bien, los pintores o escultores más reclamados de la época como Leonardo, Tiziano, Miguel Ángel y Durero, estuvieran o no en la nómina de un príncipe y fueran o no nobles, podían moverse de una ciudad a otra sin tener que pagar para ser aceptados como miembros de los gremios locales y seguir sus limitaciones en cuanto a materiales y precios. Son justamente este puñado de «proveedores de la corte» quienes a menudo han sido reconocidos como los típicos «artistas del Renacimiento». En realidad, la mayor parte de los artistas de corte recibían un salario anual, junto con dietas y alojamiento, y sus empleadores esperaban de ellos que pintaran retratos y decoraran habitaciones o, en algunos casos, pintaran muebles y baúles (Cosimo Tura), dibujaran tapices y decoraran vasijas (Mantegna), u organizaran festivales y diseñaran vestidos (Leonardo). A diferencia del artista moderno, la mayor parte de los artistas de corte realizaban sus trabajos de acuerdo con una función específica más que como una pura expresión personal (Baxandall, 1972; Burke, 1976).

Las «biografías de artistas», el desarrollo del autorretrato y la posición asumida por los artistas de corte fueron pasos importantes hacia la moderna imagen y condición del artista, pero hablar de los artesanos/artistas del Renacimiento en general como si fueran «autónomos», «soberanos» o «absolutos» es ciertamente una exageración. La norma en



el Renacimiento era la producción cooperativa en talleres que cumplían con contratos para decorar iglesias, edificios públicos, estandartes y banderas, ceremonias nupciales y muebles. Incluso algunos artistas y escultores que carecían de un taller permanente a menudo aceptaban encargos en los que participaban otros artistas (Mantegna) o aceptaban completar una escultura a medio terminar (Miguel Ángel) y no pensaban que estos encargos fueran una ofensa a su «individualidad creativa». El taller, donde trabajaban artistas asociados y aprendices que realizaban los fondos, las pedanas, los torsos y, a menudo, paneles enteros, siguió siendo la norma desde Rafael hasta Rubens, en el siglo XVII y, en términos generales, los pintores continuaron trabajando para realizar encargos decorativos acompañados de ebanistas, artesanos del vidrio, ceramistas y tejedores (Cole, 1983; Burke, 1986; Welch, 1997).

La situación del arquitecto era aún más compleja. A comienzos del Renacimiento los edificios todavía seguían siendo planificados por maestros masones que los elaboraban a partir de los libros tradicionales, pero el auge edilicio del siglo XV, combinado con el entusiasmo que despertaban las ruinas de Roma y el redescubrimiento de Vitruvio, hizo que los patrones buscaran pintores y escultores más afines con el nuevo estilo. Logros tales como el atrevido diseño de la cúpula del Duomo en Florencia, obra de Brunelleschi, elevaron el prestigio del arquitecto en tanto que ingeniero/diseñador, de lo que da testimonio la obra y el tratado de Alberti, quien reclamaba para el arquitecto, como artista/intelectual, la condición del gentilhombre. Sin embargo, pese a las pretensiones de Alberti, Palladio y Delorme en favor del ascenso de los arquitectos por encima de los albañiles y carpinteros, estos últimos no eran tratados como meros trabajadores que cumplían órdenes, sino que a menudo se les daba libertad para modificar los diseños a medida que iban avanzando en su trabajo.[6]

La prueba más sorprendente de que el típico pintor, escultor o arquitecto del Renacimiento no era un individuo moderno que reivindicara su autonomía absoluta son los muchos contratos que todavía se conservan. En tales documentos no sólo se estipulaba el tamaño de la pintura o de la estatua, el precio y las fechas de entrega, sino además

6. Acerca de la colaboración y de los talleres, véase Coole (1983), Burke (1986) y Welch (1997). Sobre el estatus del arquitecto, véase Wilkinson (1977), Ettlinger (1977), Wilton-Ely (1977) y Ackerman (1991).

el motivo y los materiales. Ya he mencionado el contrato firmado por Leonardo en 1483. Muchos contratos daban instrucciones aún más detalladas, y unos pocos clientes del Renacimiento consideraban apropiado pagar de acuerdo con el tiempo y los materiales empleados. E incluso uno de ellos contrató a un pintor para realizar unos frescos a medida, lo cual desencadenó el famoso incidente en el que Donatello, enfurecido por la negativa de un mercader de Génova a pagarle el precio que pedía por una cabeza de bronce porque, según decía, no le había llevado tanto tiempo acabarla, la hizo pedazos contra la calzada, mientras exclamaba que el mercader estaba más acostumbrado a regatear por habas que por bronces. He aquí una historia simpática que complace a los teóricos del arte pero que, en lugar de ilustrar la reconocida «autonomía» del artista en el sentido moderno, muestra que durante el Renacimiento las ideas eran bastante diferentes de las nuestras. Se dice que Francisco I sostuvo la mano de Leonardo entre las suyas en el momento de la muerte de éste (aunque Francisco I estaba fuera de la ciudad) o que en una ocasión en que Tiziano dejó caer un pincel Carlos V se agachó para recogerlo (nueva versión de un relato antiguo), pero lo cierto es que por cada caso de éstos había miles de otros cuyos talleres se afanaban año tras año en cumplir fielmente con los términos de sus contratos (Kent, 1997; Welch, 1997).

Otra de las actividades cuya condición social cambió en el sentido de la moderna separación entre el artista y el artesano y que tiene un interés especial debido a sus implicaciones relacionadas con el género, fue la costura, especialmente el bordado. Como hemos visto, en la Edad Media la costura no era una actividad exclusiva de las mujeres sino que en ella también participaban los hombres. Por añadidura, las mujeres trabajaban en todas las artes. Durante el Renacimiento las mujeres siguieron siendo activas en casi todas las artes, incluso en las nuevas artes prestigiosas (pintura y escultura), aunque muchas de ellas eran hijas de pintores (Lavinia Fontana y Marietta Robusti), o trabajaban en los conventos (Catherina dei Virgi). Incluso una de ellas, pintora, procedía de la nobleza (Sofonisba Anguissola). Sabemos pocas cosas acerca de Marietta Robusti, porque su padre Jacopo (llamado Tintoretto) se negó a autorizar que se casase y que aceptase encargos por ella misma, y la mantuvo como miembro de su gran taller. Por contraste, la carrera de Sofonisba Anguissola está bien documentada porque su padre la preparó como pintora para asegurarle una buena posición en la corte, de ahí



que ella pintara muchos autorretratos que el padre solía enviar a los distintos príncipes como obsequio (Fig. 7). Sofonisba fue ampliamente admirada como una especie de «milagro» dada su condición de mujer de la nobleza que pinta y, además, lo hace bien. Así fue hasta que se con-



FIGURA 7. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato* (ca. 1555); óleo sobre parche, 8,2 × 6,3 centímetros. Emma F. Munroe Fund, 60155. Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston. Reproducido con permiso. © 2000. Museum of Fine Arts, Boston. Reservados todos los derechos.

virtió en dama de compañía de la reina e instructora de pintura al servicio de la joven reina de España y su estipendio fue enviado regularmente a su padre (Chatwick, 1996; Woods-Marsden, 1998).

Pese a la presencia de estas mujeres excepcionales, durante los siglos XIV y XV comienza a declinar el número de mujeres en las artes de mayor categoría. Los gremios y cofradías dominadas por los hombres en la mayor parte de las artes comenzaron a excluir a las mujeres y consiguieron que se sancionaran ordenanzas municipales en las que se prohibía el trabajo femenino independiente. Con el tiempo, más y más artes, incluido el bordado profesional, se organizaron en gremios que excluían o restringían la participación de las mujeres. La causa indirecta de la exclusión de las mujeres de las formas más elevadas de producción no tuvo como objetivo implícito únicamente el de eliminar la competencia económica. De hecho, comenzaba la larga transformación de la familia que habría de llevarla de ser una unidad de trabajo a convertirse en el moderno hogar doméstico. Las teorías medievales de la diferencia sexual veían en las mujeres a las peligrosas hijas de Eva, mientras que durante el Renacimiento se desarrolló una ideología de las diferencias sexuales, según la cual la función primaria de las mujeres era el cuidado de los niños y el mantenimiento del hogar.

En un comienzo esta diferenciación de los roles sexuales se hizo evidente en las actitudes con respecto al bordado. En el primer Renacimiento, cuando el respetado pintor Antonio Pollaiuolo y el artesano Paolo da Verona se unieron para producir una pieza como el *Nacimiento de San Juan Bautista*, realizada en bordados con finas perspectivas y efectos de sombra, la dificultad de la técnica del bordado era tanta o mayor que la del dibujo. Se necesitaban muchas generaciones de bordadores profesionales para poder ejecutar un trabajo tan sofisticado y paciente. Al mismo tiempo, los manuales de maneras italianos ya ponían el acento en la importancia del bordado como actividad que servía para ocupar las horas de las mujeres nobles, preservando de este modo su castidad y su feminidad. Así pues, el Renacimiento asistió al comienzo de un «proceso que no sólo separó el bordado de la pintura sino que además subdividió el bordado en dos artes, pública y doméstica» (Parker, 1984, 81).





Las prácticas que hemos considerado —el taller, el contrato y el género— muestran que, si bien se dieron importantes pasos en dirección al espíritu moderno, las prácticas y conceptos vigentes del artesano/artista en el Renacimiento estaban muy lejos de los modernos ideales del creador autónomo. Esto se ve con mayor claridad si tenemos en cuenta importantes cambios experimentados por las cualidades ideales del artesano/artista. A lo largo del siglo XV, la aceleración del conocimiento de la perspectiva y el modelado, junto con el resurgimiento de los modelos antiguos, llevó a la convicción de que la pintura y la escultura no sólo requerían del aprendizaje sino además de ciertos conocimientos de geometría, anatomía y mitología antigua. Alberti y Leonardo proyectaban una imagen del artista como «artesano-científico». Tal conocimiento era fundamental para la «invención», término derivado de la retórica clásica y que no significaba «creación» en el sentido moderno sino descubrimiento, selección y disposición de contenidos. Aunque algunos patrones reivindicaban poseer «invención» propia (o inspirada en la obra de algún humanista a sueldo de ellos) un pintor de gran reputación como Bellini, por ejemplo, logró resistirse a la tentativa de Isabella D'Este de obligarle a utilizar un dibujo que ella le había enviado como guía para la composición de una pintura que le había encargado.

Hacia finales del siglo XVI este sentido «científico» de la «invención» se vio enriquecido por cualidades asociadas con la idea del poeta, como la «imaginación», la «inspiración» y el «talento natural». Se decía que la brillantez o el talento naturales (*ingegno*) se manifestaban como gracia, dificultad, facilidad e inspiración. En el pintor y en el escultor, se pensaba que la gracia no sólo era el resultado del oficio sino que emanaba de una habilidad natural. No obstante, se atribuía el mayor mérito a aquellos que emprendían labores de extrema dificultad técnica, como, por ejemplo, la representación de Jonás en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Si un pintor conseguía un logro semejante con facilidad y rapidez de ejecución se decía de él que tenía facilidad para pintar. La cualidad restante, la inspiración (*furia*), se creía que animaba la imaginación del pintor o del escultor, que más tarde la facilidad emplearía para superar las dificultades y producir obras tocadas por la gracia. Por mucho que este conjunto de conceptos observado a través del velo del romanticismo parezca moderno, estas ideas renacentistas difieren de nuestra «ima-

ginación creativa» en que la invención, la inspiración y la gracia se presentan como inseparables de la destreza y de la imitación de la naturaleza con un propósito determinado. Y tales imitaciones, aunque se ajustaban a la fantasía y la iniciativa del pintor, seguían estando sometidas a la restricción del *decorum*, la regla de la verosimilitud y de lo apropiado. De modo similar, cuando en el Renacimiento se hace referencia a la melancolía y a las idiosincrasias personales (muy exageradas en las biografías populares) no hemos de hallar en ellas preferencias equivalentes a nuestras modernas ideas de la vida bohemia y la rebeldía.[7]

Cuando Miguel Ángel menciona en una carta de 1523 que el Papa Julio II le permite «hacer lo que quiera» en la Capilla Sixtina, no quiere decir que «podía pintar lo que él quisiera, sino... que podía tratar su tema de la manera que quisiese», un tema que de todas maneras cabe suponer que estaba acordado previamente con su patrón, conocido por su poderosa voluntad (Summers, 1981, 453). La pintura y la escultura del Renacimiento no eran valoradas en la época de acuerdo con los modernos criterios de originalidad sino por la manera y la gracia que tenían a la hora de superar las dificultades que planteaba la invención y la ejecución. Pese a que Miguel Ángel se enorgullecía de carecer de un taller, su práctica y sus obras estaban más cerca del trabajo de sus colegas artesanos/artistas que de la obra del artista moderno que coloca la expresión de sí mismo y la originalidad por encima de la destreza y de la utilidad. Si nos sentimos incómodos al llamar a Miguel Ángel artesano/artista ello se debe a que la antigua idea del artesano/artista quedó definitivamente separada en el siglo XVIII, época en que la imaginación, la gracia y la libertad quedaron reservadas al artista creador mientras se dejaba a los artesanos la destreza, el trabajo y la utilidad de las obras. Si la imagen popular del «artista del Renacimiento» distorsiona la carrera de Miguel

7. Uso «talento» en lugar de «genio» puesto que *ingegno* y *genio* tienen significados distintos; el primero se refiere a las habilidades naturales mientras que el segundo se refiere a un guardián espiritual. La traducción de «brillo innato» es de Martin Kemp (1997, 384-91). Puesto que la noción del talento natural (*ingenium*) y de la fuerza divina masculina (*genio*) se fundieron en el siglo XVII, ha sido más fácil proyectar las ideas modernas del genio creativo sobre el *ingenium*. El trío formado por dificultad/facilidad/gracia tiene un origen distinto dado que estaba asociado al ideal de *sprezzatura* o displicencia en la sociedad aristocrática (Summers, 1981). «Imaginación», o *fantasia*, era usado con frecuencia en el sentido de «invención» pero carecía aún del sentido moderno de «imaginación creativa» más allá de los límites de la razón.



Ángel ¿qué menos se puede pensar que hará cuando se aplique a la mayoría de pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento?

## SHAKESPEARE, JONSON Y «LA OBRA»

Así como los manuales tradicionales y las historias populares a menudo nos han dado una idea unilateral del típico pintor o escultor del Renacimiento, también se nos ha dado una idea falsa sobre el poeta renacentista, y sobre Shakespeare en particular. Los historiadores de la literatura identifican dos tipos principales de escritores de poesía en la Inglaterra isabelina: «aficionados» y «profesionales» (Auberlen, 1984; Wall, 1993). El grupo más grande, los aficionados, se compone de las señoras y señores cultos que escribían por placer y que distribuían sus poesías en círculos privados, por la sencilla razón de que imprimirlas hubiese podido afectar a su condición social. A punto de dejar Inglaterra para cumplir con una misión diplomática, John Donne le pidió a un amigo que guardara una copia manuscrita de sus poemas diciéndole: «prohíbo que salga a la Prensa o que se exponga al Fuego. De publicarlo nada, de quemarlo tampoco; y entre una cosa u otra, haz con ello lo que quieras» (Marotti, 1986). Las instrucciones de Donne son un ejemplo simpático de lo que se conoce como «poesía de tertulia», escritos que circulaban en forma de manuscrito entre amigos y asociados, que podían añadir revisiones o comentarios antes de enviarlos, pero que no estaban preparados para la imprenta, donde podían ser manipulados por cualquiera. Por efecto de esto la «autoría» tendió a desaparecer y a menudo los poemas resultaban ser «propiedad» tanto de un grupo social como de su autor primario (Marotti, 1991, 35). Entre los varones de las clases altas la poesía solía ser considerada como una ocupación juvenil, una actividad que servía para mejorar la propia posición y que más tarde era abandonada. Por desmerecedor que pueda resultar para nuestro sentido del artista, gran parte de la poesía de John Donne, igual que la de muchos otros isabelinos, no responde a la voluntad artística del autor sino a su necesidad de trabajo.

Entre los escritores isabelinos que los historiadores de la literatura llaman vagamente profesionales, había algunos que o bien buscaban o bien se veían obligados a ganarse la vida escribiendo, por lo general combinando la ayuda que recibían de los patrones con la venta de ma-

nuscritos a las imprentas. En ocasiones, ganarse la vida al servicio de un patrón era casi lo mismo que trabajar como secretario o tutor en alguna casa pero más a menudo implicaba añadir obsequiosas dedicatorias a los textos. Ganarse la vida vendiendo manuscritos directamente a los impresores era casi imposible debido a las pequeñas dimensiones del mercado de libros y a la ausencia de derechos de autor. Lo único que permitía ganarse la vida escribiendo era producir guiones de piezas de teatro para compañías de actores.

Tras un primer intento de vivir del mecenazgo (escribió una aparatosa dedicatoria de Venus y Adonis al conde de Southampton), Shakespeare se dedicó a escribir exclusivamente para el teatro. El soneto 111 parece aludir a ello:

*O, for my sake do you with Fortune chide,*
*The guilty goddess of my harmful deeds,*
*That did no better for my life provide*
*Than public means which public manners breeds.*
*Thence comes it my name receives a brand.*

(Versos 1-5)

Oh, regañad por mi amor a la Fortuna,
Esa diosa culpable de mis malas acciones,
Ella que me negó medios más nobles
Que el favor de ese vulgo que torpe gusto engendra
Ése es el baldón que pesa sobre mi nombre.*

La «marca» a la que hace alusión Shakespeare aquí, impuesta por el público del teatro, procedía de la baja extracción social de los actores y las obras. Las obras de teatro isabelinas todavía tenían acróbatas, músicos, indumentaria llamativa, bailes y lances con espada, y los propios teatros eran ruidosos, ferias al aire libre donde el público comía y donde los payasos solían interrumpir la acción comprometiendo al elenco con el público. Puesto que las obras de Shakespeare habían sido escritas para semejantes escenarios, no se trataba de textos establecidos u «obras de arte» en el sentido que nosotros damos al término, sino más bien de guiones maleables que eran constantemente revisados para ser interpretados en público (Loewenstein, 1985; Patterson, 1989).

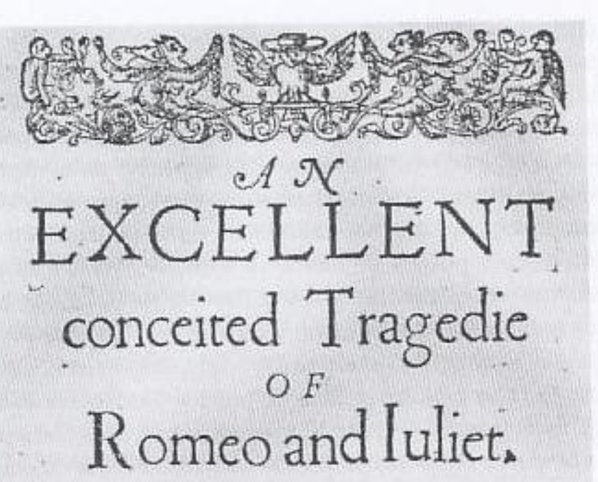
*Traducción de José María Álvarez: *Sonetos*, Valencia, Pre-Textos, 1999. (*N. de los T.*)



Las obras de teatro isabelinas solían ser encargos de las compañías de teatro que las interpretaban libremente según sus necesidades y con objeto de ganar público, después de lo cual eran impresas para obtener de ellas unos pocos chelines complementarios. La mayor parte de las obras de Shakespeare que acabaron en la imprenta no fueron preparadas por él para ser publicadas sino que, o bien fueron impresas por su propia compañía, Lord Chamberlain's Men, o por piratas que las ponían por escrito poco a poco y de memoria (Bentley, 1971). Las obras impresas muchas veces mencionaban a los intérpretes en la portada y omitían el nombre del autor, como ocurre con la portada de *Romeo y Julieta* en la edición 1597, donde se lee: «Tal como ha sido interpretada públicamente (con grandes aplausos) por los Sirvientes del muy Honorable L. de Hunsdon» (Fig. 8). El procedimiento más corriente por el que una compañía se hacía con piezas nuevas consistía en encargar un bosquejo y, más adelante, hacer que varios autores idearan diferentes actos hasta completarla; se calcula que por lo menos el cincuenta por ciento de las piezas isabelinas eran trabajos hechos en colaboración, y el propio Shakespeare participó en muchas de ellas (Muir, 1960). Por otra parte, Shakespeare, en tanto que actor y accionista de Lord Chamberlain's Men, no gozaba de completa libertad para escribir sino que claramente adaptaba sus obras al número de actores de la compañía y a las aptitudes escénicas de éstos.[8] Más tarde, cuando Lord Chamberlain's Men se convirtió en The King's Men, tras el ascenso al trono de Jacobo I, Shakespeare escogió temas que serían del agrado de la corte (Kernan, 1995).

La moderna idea del artista solitario y autónomo que trabaja en una «obra de arte» original y establecida queda desmentida por la escritura en colaboración y por los guiones constantemente cambiados según las necesidades de la interpretación, típica práctica que se observa durante el siglo XVI. En consecuencia, los historiadores de la literatura, igual que los historiadores de la pintura, han desarrollado una pequeña industria erudita dedicada a separar la «mano del Maestro» de la de sus colaboradores supuestamente menores con objeto de intentar establecer

8. Shakespeare escribió farsas de carácter bufonesco para William Kempe como Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*, pero cambió personajes, como Touchstone en *Como gustéis* o como el del sepulturero en *Hamlet*, cuando un intérprete sutil, Robert Arnim, sustituyó a Kempe (Bradbrook, 1969).


A N
EXCELLENT
conceited Tragedie
OF
Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applause)
plaid publiquely, by the right Ho-
nourable the L. of *Hunsdon*
his Seruants.



LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1597.

FIGURA 8. William Shakespeare, portada de *Romeo y Julieta* (Londres, 1597). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. No se menciona el nombre de Shakespeare; en cambio, se mencionan el nombre de la compañía y el de su patrón.



un auténtico *Ur-text* a partir de una gran variedad de versiones. Aparecen entonces los típicos supuestos modernos sobre la creatividad y la independencia e, inevitablemente, Shakespeare acaba siendo festejado por su «sutil evolución... hacia la independencia artística» o bien sus obras son calificadas de «hitos en el progreso de un artista incomparable» (Rudnitsky, 1991, 154; Edwards, 1968, 84 respectivamente). Mientras mantengamos vigentes los supuestos del moderno sistema del arte es inevitable que veamos como enaltecedora la «incomparable» independencia de Shakespeare cuando en realidad lo que configura un logro por su parte es haber producido una serie de piezas teatrales magníficas dentro de los límites de un conjunto determinado de actores, satisfaciendo la necesidad de complacer a públicos socialmente complejos, y todo ello en el marco de una atmósfera política volátil (Patterson, 1989).

Aunque el amateurismo de tertulia de John Donne y el profesionalismo de Shakespeare constituyen los modelos principales del poeta en la época, hay unos pocos escritores, como Edmund Spenser y Ben Jonson, que reclamaban un papel más «elevado» y «serio» para el poeta y anticipaban así aspectos del moderno ideal del autor/artista. Igual que Shakespeare, Jonson había actuado en obras de teatro, había revisado textos escritos por otros y había aceptado encargos en el marco de obras hechas en colaboración. Pero, a diferencia de Shakespeare, no sólo dio la espalda a una vida activa en el teatro para ganarse el apoyo de los mecenas aristocráticos sino que también menospreciaba constantemente la puesta en escena teatral al tiempo que reivindicaba los textos escritos, con lo cual intentaba recuperar la condición de Horacio y Virgilio durante el reinado de Augusto. Richard Helgerson ha denominado a esta ambición la concepción «laureada» del poeta, para distinguirla de los demás modos dominantes: el «aficionado» y el «profesional» (1983). Jonson se comprometió a quitar de la poesía dramática los «harapos» teatrales, las canciones, las danzas y los chistes; no habrá «huevos rotos», asegura en el prólogo a *Volpone*, y subraya que toda la obra sale «de su puño y letra» (Jonson, [1605] 1978, 72, 75).

Sin embargo, el principal instrumento de la campaña iniciada por Jonson para alcanzar la condición «laureada» fue justamente lo que los aficionados como Donne (por principio) y los profesionales como Shakespeare (por necesidad) se negaron a sí mismos: la imprenta. Jonson fue uno de los pocos escritores de obras de teatro que sistemáticamen-

te dio a imprimir sus obras, insistiendo en que apareciesen con su nombre en la portada y añadiéndoles notas en latín para acentuar su carácter de textos destinados a ser leídos por la élite y no para ser representadas ante el público. El grado máximo alcanzado por el uso que Jonson hacía de la imprenta por contraste con el guión maleable fue la publicación —sin precedentes— de sus obras, máscaras y epigramas completos bajo el título *The Workes of Ben Jonson* (1616) (Fig. 9), en una cara edición *in folio* como las que se solían reservar para los clásicos latinos (Jonson, 1616; Murray, 1987; Wall, 1993). Sin embargo, llamar a una colección de meras obras de teatro «obras», suscitó los comentarios risueños de caballeros aficionados como sir John Sucklin:

*And he told them plainly he deserv'd the Bayes*
*For his were call'd Works, wher others were but Plaies.*
(Spingarn, 1968, 1:90)

Y les dijo sin más que él merecía los laureles
porque las suyas se llamaban Obras,
mientras que las demás eran apenas piezas teatrales.

Una mirada somera al papel de las escritoras en la Inglaterra del Renacimiento puede ayudarnos a considerar el ideal laureado de Jonson desde una perspectiva más amplia. El más influyente manual de maneras de conducta para mujeres, la *Instrucción de una mujer cristiana* de Juan de Vives, afirmaba que las mujeres no debían aparecer en público sino que debían permanecer en casa y en silencio. En semejante atmósfera no sorprende que pocas mujeres se sintieran con ganas de escribir o que emprendiesen una carrera como «profesionales» de la escritura. No obstante, algunas aristócratas como Mary Herbert, condesa de Pembroke, o Lucy Russell, condesa de Bedford, fueron no solamente mecenas de escritores sino que intercambiaron poemas manuscritos con Donne, Spencer y Jonson. Sin embargo, aquéllas que llegaron a imprimir sus escritos y de este modo a «exponerse» en público, tuvieron que emprender una variada gama de estrategias autodescalificadoras y para justificarse a sí mismas, como por ejemplo afirmar que la obligación de una madre era dejar un legado para la instrucción moral de sus hijos o cumplir con la obligación impuesta a las mujeres de «redimir a Eva» (Wall, 1993).

Como es obvio, los motivos y las representaciones que las mujeres escritoras se hacían de ellas mismas estaban aún más lejos de la con-



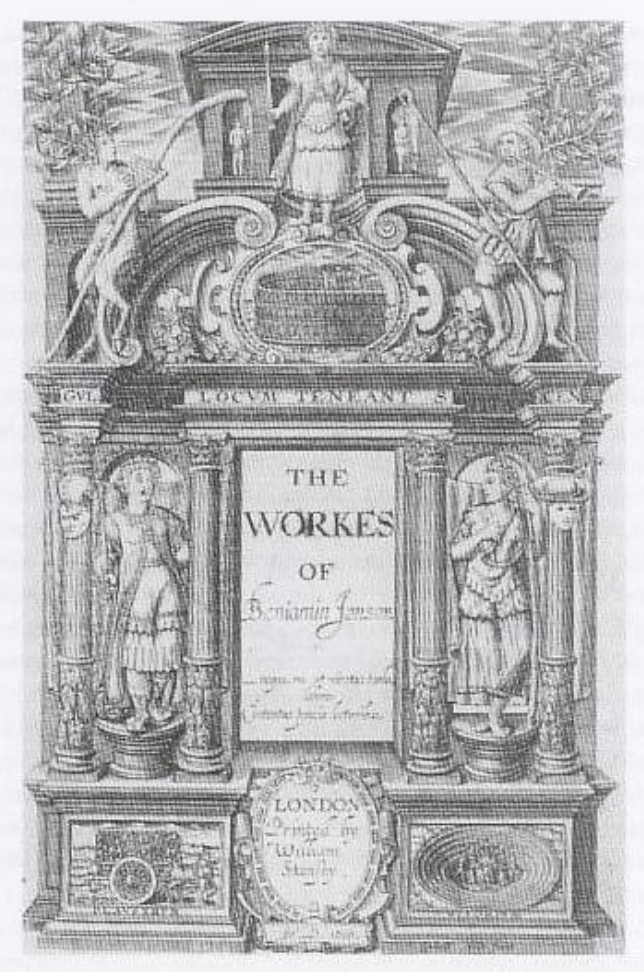



FIGURA 9. Benjamin Jonson, página de portada de *The Workes of Benjamin Jonson* (Londres, 1616). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. La página titular con el dibujo de una gran pieza de arquitectura clásica acompañada de estatuas simbólicas, junto con la inscripción latina, subraya los conocimientos y la superioridad de Jonson con relación a aquellos que escriben ya sea por dinero o por diversión.

cepción «laureada» de Jonson que los motivos de Donne o Shakespeare, pero incluso si nos limitamos al puñado de escritores laureados como Jonson encontramos que les faltan elementos característicos del ideal posromántico del artista como las ideas de genio y de imaginación creativa. Jonson afirmaba que la erudición y el trabajo duro eran suficientes para sustituir a la inspiración (Murray, 1987). Al contrario de lo que sucede con el prejuicio moderno que distingue claramente entre la creatividad del artista y la rutina del artesano u hombre de oficios, la artesanía poética en el Renacimiento se aprendía «durante el proceso de escribir, por medio de innumerables ejemplos y no siguiendo una receta o un precepto» (Bradbrook, 1968, 140).

Muchos de los dramaturgos isabelinos eran en realidad hijos de artesanos y hombres de oficios: el padre de Spenser era sastre; el de Marlowe, zapatero remendón; el de Shakespeare, fabricante de guantes; el padrastro de Jonson era albañil (Miller, 1959). El hijo de Shakespeare fue también un artesano cuyos «modelos eran fácilmente reconocibles y juzgados por el público durante la puesta en escena de la obra, así como por el gremio y las cofradías de actores» (Bradbrook, 1968, 140). Shakespeare trabajaba a sueldo, hacía arriesgadas inversiones, primero en su propia compañía, después como propietario y como prestamista, hasta que consiguió finalmente comprarse un blasón lo cual le permitió alcanzar la condición de gentilhombre y dejar una herencia a su familia. Rechazó tanto el amateurismo de tertulia de un Donne como las pretensiones laureadas de un Jonson. Más que representarlo como una anticipación del moderno autor/artista lo justo sería presentarlo como un artesano-empresario que sabía cómo complacer al público y trabajó con vistas a «asegurarse el retiro en Stratford» (Schmidgall, 1990, 97).

## ¿Una proto-estética?

Así como el Renacimiento carecía de nuestra actual categoría de arte o de nuestro ideal de artista o compositor autónomo, también carecía del moderno concepto de lo estético entendido como contemplación de obras autosuficientes. Por su propia naturaleza, la arquitectura está vinculada a lo útil, pero en el Renacimiento la música, la poesía y la pintura también eran consideradas en virtud de su utilidad. Es verdad que durante el Renacimiento tuvo lugar un amplio desarrollo de la música no religiosa, pero la mayor parte de las piezas musicales permanecieron estrictamente vinculadas al texto y a funciones específicas. Vincenzo Galilei (el padre de Galileo) escribió: «Si un músico carece del poder de dirigir las mentes de quienes lo escuchan para beneficio de ellos, su ciencia o conocimiento serán nulos y vanos, puesto que el arte de la música no ha sido constituido e incorporado a las artes liberales para ningún otro propósito que ése» (Strunk, 1950, 319). Lo mismo que la mayor parte de la música servía para acompañar ceremonias o situaciones, la mayor parte de la poesía, como hemos visto, era también «ocasional» y el conocido *motto* horaciano que habla de «complacer e instruir» prevalecía. En *Defense of Poetry* (1595) sir Phillip Sidney hacía hincapié en que la utilidad moral de la poesía consistía en enseñarnos por medio de ejemplos en lugar de usar preceptos. Como la mayoría de nosotros hemos tenido acceso a la poesía renacentista a través de antologías o citas, no tenemos presente el hecho de que muchos poemas tenían una función social y política muy determinada. La típica antología moderna, o bien omite los poemas más evidentemente ocasionales, o bien fracasa a la hora de apuntar el propósito original de los textos incluidos en la antología, lo cual produce un efecto semejante al que experimentamos cuando contemplamos los retablos de los altares, los cofres o los baldaquinos característicos del Renacimiento, expuestos como obras autónomas en el museo.

En efecto, estamos tan acostumbrados a ver las pinturas renacentistas en las paredes de un museo, en las reproducciones de los libros o en diapositivas, que tenemos que hacer un esfuerzo para recordar que casi todo lo que hoy en día guardan nuestros museos se hizo originalmente por encargo y fue a menudo diseñado para un lugar específico. En el marco de un museo es muy difícil imaginar el contexto original de las obras religiosas, que estaban rodeadas por pantallas, baldaquinos, ángeles voladores, velas y lámparas (Kempers, 1992, 11). En algunas de las iglesias más pequeñas de Venecia, como la de San Sebastián, donde El Veronés decoró el techo, el friso, el coro, el presbiterio, las puertas y el órgano, parece como si cada centímetro de la superficie hubiese sido trabajado y casi cada capilla aparece colmada de estatuas, pinturas, tallas, mosaicos, finos candelabros, custodias y relicarios (Fig. 10). Incluso obras menos religiosas como las que cuelgan de las paredes y los techos de las salas de consejo florentinas o venecianas pocas veces aparecen en nuestros libros de arte en el marco en que están situadas. Todo



FIGURA 10. Paolo El Veronés, puertas de un órgano (Cristo curándose las heridas) y panel (Natividad) (1560), Iglesia de San Sebastián, Venecia. Fotografía del autor.



es recortado de su fondo propio, de tal modo que sólo nos queda lo que definimos como la «obra». Pero quienquiera que haya visitado el Palazzo Vecchio o el Palazzo Ducale en Venecia sabe hasta qué punto estas enormes pinturas cívico-religiosas tienen un sentido diferente cuando se las observa en su contexto original. Para quienes vivían en el Renacimiento, las fachadas ornamentadas, los frescos, los retablos pintados, las tallas, los tapices, las estatuas, las banderas, las fuentes, el mobiliario y la cerámica, no eran simplemente arte concebido para ser admirado, sino productos de la habilidad humana e instrumentos que servían a la vida social, religiosa y política (Kent, 1997, 163; Paoletti y Radke, 1997; Welch, 1997).

Existen pruebas de que a veces algunas pinturas y esculturas eran adquiridas y contempladas simplemente por «ellas mismas»: por una parte, el resurgimiento del coleccionismo y, por la otra, el desarrollo de un vocabulario para la apreciación de las cualidades meramente visuales de una obra (Alsop, 1982; Gombrich, 1987). Hacia el siglo XVI se había conformado un pequeño cuerpo de *connoisseurs* que se procuraban no sólo retablos con fines devocionales o decorativos sino pinturas que fueran la obra de un maestro célebre como Tiziano, Rafael o Del Sarto. Sin embargo, los ricos y poderosos del Renacimiento coleccionaban toda clase de cosas y a menudo mezclaban objetos que nosotros llamaríamos arte junto con extravagancias tecnológicas o curiosidades de historia natural. El hábito de coleccionar estaba guiado por impulsos piadosos, por el prestigio y el exhibicionismo, así como por el placer ante las cualidades puramente pictóricas (Burke, 1986; Baxandall, 1988). Sin embargo, el naturalismo renacentista efectivamente alentaba el desarrollo de un vocabulario que permitiera analizar hasta qué punto el artista había sido capaz de captar la semejanza en su tema; por ejemplo, Vasari hace una notable exposición sobre el progreso que va de la pintura «correcta, aunque seca» a la pintura «fluida y grácil» del siglo XVI. Paralelamente progresan las observaciones en los escritos de una variedad de artistas y *connoisseurs* desde las teorías de la imitación correcta y la belleza como proporción ideal del siglo XV (Alberti) a las nociones más poéticas de expresividad y gracia (Varchi). Hacia 1550 venecianos como Ludovico Dolce hacían hincapié en el placer del contemplador y ocasionalmente hablaban de «gusto». El propio Miguel Ángel, que daba el mayor valor a cualidades como la imaginación, la dificultad y el juicio de la mirada, las veía como vías hacia la belleza divina. La insisten-

cia en la función moral de la pintura y la escultura fueron una constante en los tratados de pintura y escultura desde Alberti hasta Lomazzo a finales del XVI. El Renacimiento tenía una «proto-estética» en el sentido genérico y restringido de un «juicio de la sensibilidad» pero muy pocos individuos adoptaban la actitud estética distanciada que es típica del moderno discurso del arte (Summers, 1987).

A pesar del surgimiento de muchas características que asociamos con el moderno sistema del arte, el significado de términos tales como «arte» y «artista» en el Renacimiento siguió siendo típicamente premoderno, y el gusto, cuando era analizado, no era considerado separadamente de la función. La grandeza de Miguel Ángel y Shakespeare no estuvo en separar el arte de la artesanía sino en su capacidad para crear piezas incomparables manteniendo unidas la imaginación y la técnica, la forma y la función, la libertad y la utilidad. No basta enumerar precedentes para el supuestamente inevitable triunfo de las ideas modernas del arte, el artista y lo estético. Estos cambios tuvieron lugar efectivamente a comienzos del período moderno, pero por muy importantes que fueran, tan sólo marcan la dirección del moderno sistema del arte, no que ese sistema se hubiera impuesto. Es posible que la prueba más contundente de que el arte todavía no se había separado definitivamente de la artesanía en el Renacimiento es que la condición de las artes y de los artesanos/artistas siguió siendo objeto de debate a lo largo del siglo XVII. En efecto, el cada vez más relevante estatus de los artesanos/artistas, así como el papel cada vez más importante jugado por la pintura, la poesía y la música en el marco de las monarquías absolutistas, hace que el siglo XVII sea un período fundamental para la transición hacia el moderno sistema del arte.



## 4. LA ALEGORÍA DE ARTEMISIA: EL ARTE EN TRANSICIÓN

Igual que muchas pintoras del siglo XVII Artemisia Gentileschi aprendió el oficio en el taller de su padre, como se documenta en el juicio de Augustino Tassi, quien había sido contratado para enseñarle perspectiva y fue acusado de haberla violado. Aunque es tentador ver en su *Judith decapitando a Holofernes* la expresión de sus sentimientos por Tassi, las referencias bíblicas de Artemisia son igualmente importantes como logros femeninos en el género de la pintura narrativa hasta entonces dominada por los hombres. Su *Autorretrato como alegoría de la pintura* (*circa* 1630-1640) es también importante como afirmación de la igualdad intelectual y técnica de las mujeres en tanto que pintoras (Fig. 11). Para apreciar el carácter excepcional de este autorretrato hay que entender la forma en que Artemisia usa la *Iconología* de Cesare Ripa, un manual de símbolos de amplia aceptación en el que se sugería que la *pittura* fuese representada como una mujer luciendo una cadena de oro con una máscara que representara la imitación, cabellos ensortijados que representaran la inspiración, una túnica colorida que representara la destreza y una boca amordazada simbolizando el antiguo dicho de que la pintura «es poesía silenciosa». Lo singular en el autorretrato de Artemisia, tal y como ha sido señalado por Mary Garrard, es que los pintores no podían emplear el autorretrato para personificar la pintura, dado que era una convención establecida que la *pittura* tenía que ser una mujer. Artemisia se pintó *a sí misma* como *pintura*, con la cadena dorada de la imitación, los mechones de pelo indicando inspiración y las sombras coloreadas de su vestido simbolizando la destreza técnica. Por supuesto, como es un autorretrato naturalista, falta la mordaza que debía representar la «poesía silenciosa», aunque resulta difícil evitar la idea de que esta liberación de la voz fe-



FIGURA 11. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura* (ca. 1630). Cortesía de The Royal Collection, © 2000, Su Majestad la Reina Isabel II.



menina no tuviera una importancia intencional. Pero lo más relevante es que Artemisia se muestra a sí misma en ángulo, inclinándose hasta penetrar en su obra, lo que convierte a esta pintura en uno de los autorretratos más dinámicos del siglo XVII (Garrard, 1989). Me he detenido en el autorretrato de Artemisia porque podemos detectar gran parte de los cambios que aparecen en el viejo sistema del arte comparándolo con otro autorretrato famoso pintado veinte años después por Velázquez. La monumental *Las Meninas* (1656) (Fig. 12) ha sido muchas veces analizada como una profunda meditación sobre la naturaleza de la representación, pero también es un autorretrato en el que se afirma la nobleza del pintor en el contexto de la corte de Felipe IV, que se caracteriza por su rigidez y su estricta jerarquía interna «en la que los pintores tenían asignado un rango menor» (Brown, 1986, 264). En este cuadro el pintor está inmóvil, vestido con una indumentaria refinada en la que se observa sobre la pechera la cruz de la Orden de Santiago, que es el signo de su ennoblecimiento, y mira hacia el rey y la reina que se han acercado a visitarlo, puesto que la infanta y su séquito lo acompañan en el estudio. Aunque el pintor sostiene la paleta y el pincel, a su alrededor hay pocos signos que nos recuerden que la pintura es una actividad manual. Por el contrario, todos los elementos contribuyen a realzar la condición elevada del artista de la corte. No ocurre lo mismo con Artemisia. Aunque está finamente vestida, se representa a sí misma sola, delante del lienzo, absorta en su trabajo, aplicando el pincel con un gesto vigoroso. En su cuadro vemos que la mente y la mano son una sola cosa, el artista y el artesano todavía están representados en un único autorretrato en el que se dice que «el valor del arte de pintar no deriva de un temperamento precioso ni de pretensión teórica alguna sino del hecho simple de que el artista se ocupe de su obra» (Garrard, 1989, 361).

## La persistente lucha del artesano/artista por elevar su propia condición social

El contraste entre ambos autorretratos refleja perfectamente el estado transicional del viejo sistema del arte durante el siglo XVII, un momento en que la imagen del artesano/artista, así como la categoría de arte, empiezan a cambiar al mismo tiempo que todavía dominan los va-

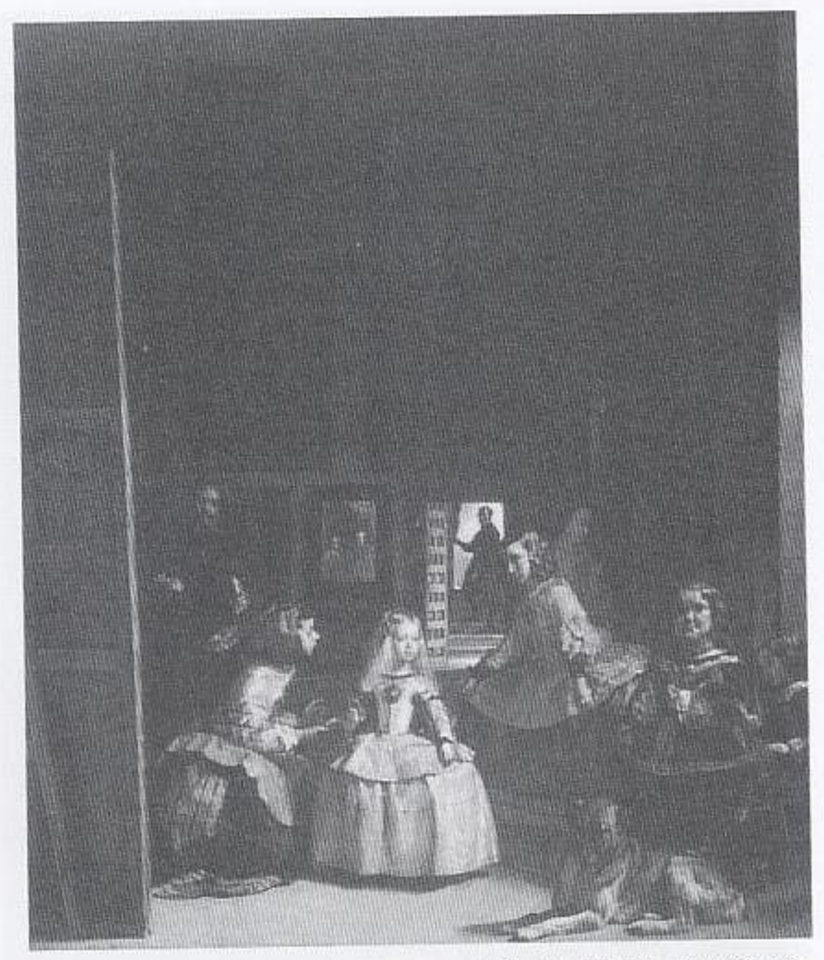


FIGURA 12. Diego Velázquez, *Las Meninas* o *la familia de Felipe IV* (1665). Museo del Prado, Madrid. Cortesía de Erich Lessing/Art Resource, Nueva York. La infanta Margarita (acompañada de dos damas de honor, una dueña y dos enanos) visita a Velázquez en su estudio. Se cree que las dos figuras en el espejo de la pared del fondo son el rey y la reina.



lores y las prácticas del sistema antiguo. Aunque unos pocos pintores consiguieron una elevada posición —Velázquez como pintor de la corte, Bernini y Rubens como responsables de prestigiosos encargos hechos por príncipes y papas de toda Europa— la mayor parte de los pintores siguieron vinculados a los talleres y dependían de los encargos locales. El hecho más espectacular desde un punto de vista institucional en relación con el estatus de los pintores y la pintura tuvo lugar en Francia, donde la monarquía creó la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1648. Cabe considerar la fundación de la Academia simplemente como un paso más en la liberación del arte con relación a la artesanía, pero el hecho de que fuera creada durante la Revuelta de la Fronda entre 1648 y 1653 muestra que también fue una alternativa política y económica al gremio de París que intentaba restringir la libertad de los pintores del rey, justo en el momento en que muchos nobles franceses se habían rebelado. Tras la derrota de La Fronda en 1653 la Academia obtuvo muchos más privilegios que el gremio. Los nuevos reglamentos no hacían referencia a ventajas políticas o económicas, pero retrataban a los pintores o escultores académicos como defendiendo idealísticamente «dos artes que la ignorancia había casi confundido con profesiones inferiores» (Pevsner, 1940, 87). No obstante, esta condición superior acordada a los pintores de la Academia francesa supuso pagar el precio de la independencia, puesto que los convertía, en esencia, en funcionarios del Estado.

En Italia, donde los pintores de la corte habían alcanzado una posición elevada ya en el siglo XVI, se cuenta que el pintor romano Salvatore Rosa respondió a un cliente que le vino con unas ideas muy específicas para una pintura que estaba ejecutando lo siguiente: «Búsquese usted un ladrillero, que ellos trabajan por encargo» (Haskell, 1980, 22). Rosa era conocido por estos desplantes, lo cual demuestra que ciento cincuenta años después de Donatello las cosas no habían cambiado mucho. El gesto de Rosa nos es familiar, pese a que, en su momento, era completamente atípico. Esta invocación de su propia independencia por parte de Rosa expresaba «una imagen del artista que sólo sería cabalmente apreciada por los románticos en el siglo XIX. En su momento resultaba harto singular» (Haskell, 1980, 23). El típico pintor o escultor italiano seguía formando parte de un taller que trabajaba por encargo.

En Inglaterra y en la pequeña república holandesa, encontramos pintores todavía más estrechamente vinculados a la tradición del taller.

La mayoría de los pintores ingleses seguían siendo miembros de gremios y corporaciones, decorando muebles y carruajes y pintando elaborados rótulos para las tiendas junto con retratos, flores y animales. La mayoría de los pintores holandeses estaban estrechamente vinculados por lazos sociales y profesionales con orfebres, artesanos del vidrio y bordadores (Montias, 1982). Una muestra de hasta qué punto la pintura no era entendida como una elevada vocación espiritual es el hecho de que pintores como Meindert Hobbema y Judith Leyster dejaran prácticamente de pintar una vez hubieron alcanzado una condición económica respetable o en cuanto empezaron a hacerse cargo del negocio familiar. No cabe duda de que los pintores y escultores holandeses se preocupaban de su posición social igual que cualquiera, pero sobre todo les preocupaba destacarse *entre* y no *de* los artesanos (Alpers, 1983).

Una de las características que se observa con mayor frecuencia en la situación del artista en Holanda en el siglo XVII fue el surgimiento de un «mercado del arte». El mecenazgo seguía existiendo, pero una gran proporción de las naturalezas muertas, paisajes, marinas y pinturas de género holandesas eran realizadas para venderse en tiendas o en ferias y mercados junto con otros productos artesanales (Montias, 1982). No obstante, los trabajos holandeses en pintura para el mercado eran tan poco equiparables a los de los modernos pintores individualistas como los de los pintores franceses e italianos, que solían trabajar de acuerdo con contratos establecidos. Desde luego hubo excepciones, como Rembrandt, pero esto era tan poco usual en los Países Bajos como fue el caso de Rosa en Italia (Alpers, 1988). Incluso los pintores y escultores del siglo XVII más famosos y más independientes desde el punto de vista económico, como Rubens o Bernini, dependían de los ayudantes y los aprendices de un taller. Rubens trabajaba en régimen fabril en Amberes. En efecto, un visitante describe en 1621: «Muchos jóvenes pintores... trabajan en diferentes piezas previamente bosquejadas con tiza por Rubens y más adelante él añade aquí y allá una mancha de color» (Warnke, 1980, 165). Rubens llegó incluso a pagar a especialistas locales para que acabaran segmentos de paisajes, animales o flores, después de lo cual él solía retocar la versión final.

Así como observamos una diferencia en el proceso de elevación de la condición social y de la imagen propia entre los pintores italianos y franceses y los ingleses y holandeses, con relación a los lazos que



unían a unos y otros a su corporación y a la tradición del taller, lo mismo ocurría con los arquitectos. La Académie Royale d'Architecture en Francia (1671) nació, en parte, de la célebre lucha de los arquitectos franceses Le Vau, Le Brun y Claude Perrault por arrancar al italiano Bernini la concesión de la fachada este del Louvre (1667) (Fig. 13). Pero la importancia de la Academia fue mucho más allá del intento de afirmar la independencia de la arquitectura francesa. La Academia significó un paso importante en el desarrollo de la figura moderna del arquitecto en la medida en que modificó los métodos de aprendizaje a través del taller. A los estudiantes se les enseñaba ahora principios abstractos de dibujo antes de adquirir la experiencia práctica en las canteras y en las obras. Por supuesto, los arquitectos de la Academia Real no eran adiestrados para ser artistas autónomos sino que en realidad eran leales funcionarios del Estado (Rosenfeld, 1977). En contraste con esto, Inglaterra contaba con diseñadores notables, como Iñigo Jones y Christopher Wren, pero también mantenía viva la tradición del arquitecto aparejador y del gentilhombre arquitecto que dirige a sus propios albañiles y carpinteros. Lo mismo que en el Renacimiento, muchos arquitectos como Wren concedían a los albañiles y carpinteros libertad para modificar los diseños a medida que iba avanzando la obra (Wilton-Elly, 1977).

La condición social y la imagen del poeta también se elevó a consecuencia del nuevo papel social y político asignado a la poesía por parte de las monarquías francesa e inglesa. Pero escribir por dinero seguía siendo denigrante para la propia condición, mientras que depender de un mecenas limitaba seriamente la independencia que nosotros consideramos esencial para la independencia del artista. Cyrano de Bergerac (el verdadero) escribió una sabrosa sátira favorable a la Revuelta de la Fronda, donde se atacaba al cardenal Mazarino afirmando que era ateo y sodomita, con la sola intención de que su principesco patrón cambiara de bando, y más tarde escribió una vergonzosa carta contra los *Frondeurs*. Incluso en Inglaterra, donde todavía no había derechos de autor, pocos escritores conseguían ganarse la vida con sus trabajos para la imprenta y en Francia los escritores de teatro ganaban notoriamente menos que los propios actores. Así lo afirma La Bruyère: «El actor, cómodamente instalado en su carruaje, salpica con lodo el rostro de Corneille, que tiene que andar a pie» (Viala, 1985, 95). Sólo Molière, quien, igual que Shakespeare, oficiaba de actor en su propia compañía,



FIGURA 13. Claude Perrault, Louis Le Vau y Charles Lebrun, fachada este del Louvre (1667-74). Fotografía del autor.

a veces conseguía prosperar. El desprecio aristocrático y la precariedad hizo que escritores como Racine tuviesen que abandonar lo que nosotros consideraríamos su verdadera vocación «literaria» como autor teatral para convertirse en historiador oficial del rey. El propio Boileau aceptó una posición semejante afirmando que era «la gloriosa actividad que me rescató del trabajo como poeta» (Lough, 1978, 130).

Si bien la situación del poeta en el siglo XVII carecía de la característica autonomía que encontramos en la idea moderna del autor/artista, ciertamente incluía muchos de los modernos prejuicios de género. Timothy Reiss ha sugerido que la moderna idea de literatura comenzó a surgir a finales del siglo XVII, imbuida de un modelo machista desde el comienzo (1992). A comienzos del siglo XVII ni siquiera las mujeres aristocráticas conseguían escapar a los estereotipos de género. Lord Denny atacó a lady Mary Wroth por su romanza *The Countesse of Montgomeries Urania* (1621) llamándola «hermafrodita, un auténtico monstruo» y abjuró de ella en los siguientes términos: «Dejad a los libros tranquilos / mujeres más sabias y respetables no han escrito nada» (Miller y Wallier, 1991, 6) (Fig. 14). Más adelante, en el mismo siglo, algunos escritores argumentaron que, aunque las mujeres podían escribir, no debían intentar ni la épica ni la tragedia, sino que debían atenerse a los géneros «femeninos», como la epístola y la romanza. Según Boileau y La Bruyère, las mujeres estaban especialmente dotadas para escribir novelas populares, debido a la tendencia supuestamente femenina a las emociones y a fijarse en los asuntos íntimos. Pocos escritores, sin embargo, celebraron el «notorio discernimiento con relación a las cosas finas y delicadas» que poseen las mujeres (Perrault, 1971, 31, 38). Reiss resume la postura dominante en el siglo XVII: «Consumidoras ideales de cultura elevada, reconocidas productoras de artefactos culturales subordinados (novelas cortas, cuentos de hadas, cartas), las mujeres tenían ahora un papel determinado que habría de persistir durante mucho tiempo» (1992, 237).

La posición de las mujeres como consumidoras de cultura elevada y productoras de objetos de baja categoría puede observarse claramente en el papel jugado por las artes de la costura durante los debates del siglo XVII acerca del lugar que debían ocupar las mujeres en la sociedad. La identificación del bordado como una provincia especial dedicada a la expresión de las mujeres que comenzó en el Renacimiento se hizo aún más pronunciada en el siglo XVII, de modo que la educación de las mujeres de extracción noble y de clase media casi siempre incluía el bordado, junto con el campo, la labranza y los rudimentos de la lectura. El contraste entre la costura y la escritura perduraría durante todo el siglo XVIII y algunas mujeres percibían las horas gastadas en los trabajos de bordado como un obstáculo muy importante para su desarrollo intelectual. La poeta Anne Finch, condesa de Winchilsea, lo dice claramemte: «Detesto a los criticones que dicen que mi mano sólo sirve para mover agujas» (Parker, 1984, 105). Pese a estos inconvenientes, un número cada vez mayor de mujeres publicó novelas en Francia y en Inglaterra, y unas pocas, como Aphra Behn, se ganó la vida escribiendo para el teatro durante la Restauración. Pero muchas de las que publicaban se sentían de todos modos obligadas a excusarse por ello.

En cuanto a los músicos, los compositores y los intérpretes que trabajaban a sueldo, la condición social de su trabajo siguió siendo infe-

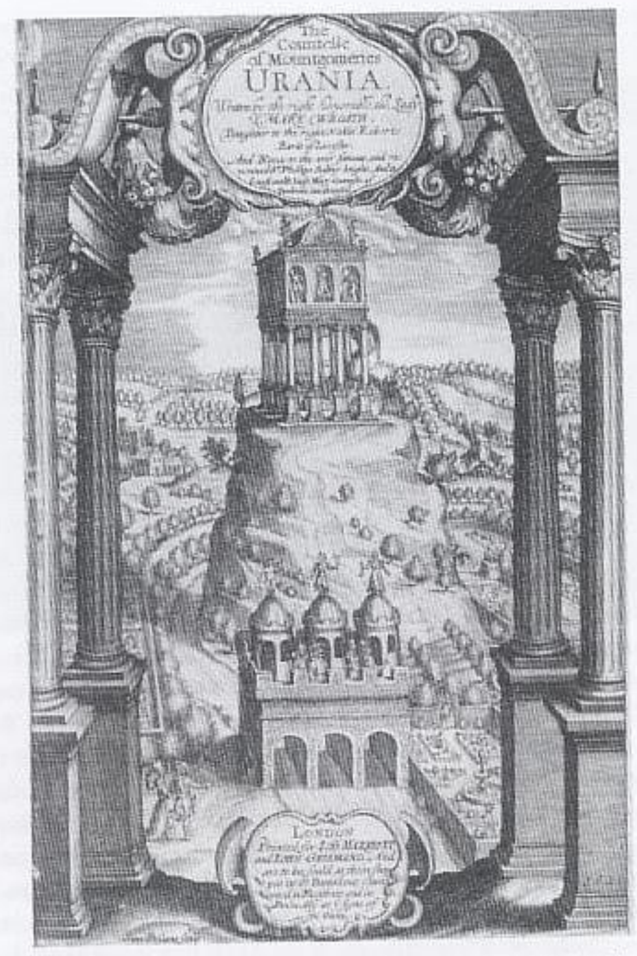



Figura 14. Lady Mary Wroth, página de portada de *The Countesse of Montgomeries Urania* (1621). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. El globo en la parte superior subraya el abolengo de lady Mary como hija del conde de Leicester y sobrina de sir Philip Sidney, el poeta.



rior comparada con la de las artes liberales aplicadas a la teoría musical, la especulación y al hábito aristocrático de hacer música por diversión. La mayor parte de los músicos era aún más dependiente que la mayoría de los pintores y escritores, y oficiaban en iglesias, pueblos y cortes aristocráticas en virtud de contratos donde se especificaban sus deberes con relación a la composición, la interpretación, la educación y el mantenimiento de los instrumentos musicales. Muchos monarcas y unos pocos grandes nobles tenían sus propias cuadrillas de músicos de corte. Alguno, como Lully bajo Luis XIV, podía alcanzar un prestigio considerable, aunque en general los intérpretes y compositores de la corte formaban parte del vasto conglomerado de sirvientes de palacio. Las partituras pertenecían a quienes las encargaban o, si eran publicadas, al impresor, que las compraba, puesto que no había derechos de autor (Raynor, 1988).

## La imagen del artesano/artista

Cuando dejamos de lado la situación social de los artesanos/artistas y consideramos en cambio la imagen o las cualidades ideales deseadas, encontramos que el término «artista» podría aplicarse a cualquiera que practicara un «arte», pero más especialmente a los alquimistas. En el diccionario francés de Furetière de 1690 los ejemplos de «artistas» típicos no son Rafael o Corneille sino los alquimistas Raimon Llull y Paracelso.[1] Asimismo encontramos pocos trazos de la imagen renacentista según la cual las extrañas acciones, inducidas por los vapores, de un melancólico extravagante, han de ser aceptadas como signo de un talento natural (*ingenium*). Esto resulta sobre todo cierto por lo que toca a las artes manuales, como la pintura y la escultura, cuyos representantes más famosos durante el siglo XVII —Rubens, Velázquez o Bernini, por ejemplo— pretendían ser considerados como señores (incluso Caravaggio, quien mató a cuchilladas a dos hombres durante una riña). Aunque los poetas no debían someterse a la dureza del trabajo manual, la mayoría de ellos, lo mismo que los pintores, soñaba con alcanzar cuando menos una condición noble menor. Por ejemplo, en cuanto Racine se con-

1. La edición de 1694 del diccionario de la Academia Francesa aún incluye al alquimista como el primer sentido de «artista».

virtió en historiador del rey rápidamente aprendió su papel en la corte, lo cual le ganó el supremo favor del duque de Saint-Simon: en él «no había nada que recordase al poeta, y en cambio todo hacía pensar en un gentilhombre» (Lugo, 1978, 126).

Los elementos clave en la imagen renacentista del artesano/artista siguieron vigentes: facilidad, talento, entusiasmo, imaginación e invención. No obstante, hay que decir que el siglo XVII también fue una época de transición, en especial por lo que toca a los conceptos de talento (*ingenium*) y genio (*genius*). La raíz latina de nuestra palabra «genio» remite a dos significados diferentes: *genius* (guardián espiritual) e *ingenium* (talento natural). El término dominante, *ingenium* o talento natural, solía ser traducido al francés por la palabra *esprit*, y al inglés, por *witt*, palabras que fueron muy importantes en la filosofía y la literatura de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII el término «genio» abarcaba en inglés y francés tanto su significado mitológico como la referencia al talento natural o ingenio. El cliché según el cual el buen poeta necesitaba contar con talento o ingenio (*ingenium*) y cumplir con reglas vino a expresar ahora la necesidad de reglas y genio. Igual que «genio», la idea de «entusiasmo» o «inspiración» también se secularizaron. Las asociaciones que las vinculan con dotes sobrenaturales y que derivaban de modelos bíblicos y de la tradición platónica fueron en gran medida eliminadas. El escéptico Hobbes ridiculizaba la invocación de espíritus externos afirmando que no podía entender por qué razón un hombre que «es capaz de hablar sabiamente, de acuerdo con los principios de la naturaleza... prefiere pensarse hablando por inspiración, como un gaitero» (Spingarn, 1968, 2:59). No obstante, aunque tanto el genio como la inspiración eran reconocidos como indispensables por los escritores del siglo XVII, no se los colocaba por encima de la razón y el juicio sino coordinados con ellos (Becq, 1994a).

Durante el siglo XVII la noción de imaginación en las artes no tenía ninguna de las elevadas connotaciones que tiene en la actualidad. Muy por el contrario, en tanto que facultad general de la mente, la imaginación era considerada o bien como un receptáculo de las impresiones sensibles, o bien como una facultad que mediaba entre el cuerpo y la mente. Pero cuando la imaginación no cumplía con su función como facultad para retener las imágenes e incurría en invención o fantasía, pensadores tan variados como Hobbes, Descartes y Pascal la declaraban causante de fanatismo, locura o ilusión. De acuerdo con el laureado poeta inglés John Dryden, «la imaginación en un poeta es una facultad tan salvaje e incontrolable que hemos de mantenerla atada como a un lebrel, de lo contrario nos sacará de quicio» (Dryden, 1961, 8).[2]



La noción de invención derivada de la retórica también carecía de los cruciales elementos modernos de originalidad y subjetividad que más tarde la convertirían en creación. Dado el papel central que ocupa la imitación en la teoría del arte del siglo XVII, los poetas, pintores y compositores no eran vistos como «creadores» de belleza, sino como quienes descubrían lo que ya estaba allí. Sólo el ignorante, afirma Boileau, puede pensar que tener un pensamiento nuevo equivale a tener una idea que no se le ha ocurrido a nadie antes. Por el contrario, «es un pensamiento que debería ocurrírsele a todo el mundo y que, casualmente, alguien ha sido el primero en expresar» (Ferry, 1990, 54). André Félibien y Roger de Piles adoptaron una posición similar con relación a la invención en pintura, considerando la obra del pintor como una imitación inventiva de la naturaleza y no como creación imaginativa en el sentido moderno (Becq, 1994a). Por lo tanto, aunque la condición social de los poetas, pintores y músicos continuó mejorando, siguió estando muy lejos del moderno ideal posromántico del artista.

## Hacia la categoría de las bellas artes

Así como la idea del artesano/artista continuaba evolucionando hacia su significado moderno, lo mismo ocurría con la propia categoría de arte. «Arte» seguía teniendo el significado más antiguo y abarcador de «un arte» y el viejo esquema de las artes liberales y mecánicas seguía siendo empleado a pesar de que cada vez resultaba más inadecuado para representar los cambios y las relaciones recíprocas entre las distintas disciplinas, especialmente entre las ciencias. El término «ciencia», a su vez, seguía siendo empleado como sinónimo del conocimiento en general aunque comenzaba a surgir un significado más restrictivo de ciencia (física, química, biología, etcétera). Incluso en esta época, el grupo de disciplinas que llamamos «ciencias naturales» solía designarse como

2. Aunque existía una tradición teosófica y mística con un punto de vista acerca de la imaginación más positivo, ésta tenía tan sólo un papel marginal en los escritos sobre arte del siglo XVII.

«filosofía natural». Por cierto, la división del conocimiento en ciencias, bellas artes y humanidades, que a nosotros nos parece tan natural, todavía no se había impuesto, pese a que empezaba a ser sugerida por algunos pensadores puntuales. En el árbol del conocimiento de Francis Bacon, basado en las tres facultades (memoria, razón e imaginación), la historia estaba colocada como memoria, la filosofía como razón y la poesía como imaginación. Sin embargo, Bacon carecía de una categoría de las bellas artes que le permitiese colocar a la poesía, la pintura y la música bajo un único encabezamiento. Su antiguo ayudante, Thomas Hobbes, concibió una tabla del conocimiento en la que poesía, mineralogía, óptica, música, ética y retórica aparecían en la misma subdivisión como «filosofía civil», mientras que la arquitectura, junto con la navegación y la astronomía eran agrupadas bajo la etiqueta de «filosofía natural» (Hobbes, [1651] 1955, 54-55). La mayor parte de las demás clasificaciones que aparecen en el siglo XVII estaban igualmente muy alejadas de nuestra moderna concepción de las artes (Kristeller, 1990). Aunque no hubo una categoría para las bellas artes en el siglo XVII, se dieron algunos pasos importantes en esa dirección en el marco de la pintura, la música y la literatura.

Ya en Florencia, en 1563 la pintura y la escultura habían alcanzado el estatus de artes liberales cuando se creó la Academia de Dibujo y cuando el Papa otorgó la condición de libres a los miembros de la Academia Romana de San Lucas en 1600. La creación de la Academia Francesa en 1648 elevó claramente el prestigio cultural de la pintura en Francia. España, en cambio, tuvo que esperar hasta 1667 para que los pintores quedasen libres de impuestos por su profesión. En otras partes (Portugal, Inglaterra y Holanda) hubo que luchar para alcanzar el estatus de artes liberales para la pintura durante el siglo XVIII (Dacosta, [1696] 1967; Pears, 1988). Quienes abogaban por el valor intelectual de la pintura, como por ejemplo Charles du Fresnoy, seguían haciendo hincapié en la semejanza entre poesía y pintura mientras que un laico como Giovanni Bellori, presidente de la Academia Romana de Pintura, subrayaba las elevadas aspiraciones espirituales de la pintura con su vigorosa afirmación de que la pintura representa la belleza ideal.

La teoría musical había sido una de las artes liberales desde la antigüedad y la práctica musical (interpretación) y la poética musical (composición) habían ascendido en su condición desde finales de la Edad Media, a medida que la música se fue convirtiendo en un ele-



mento importante de la vida de la corte. Sin embargo, en el curso del siglo XVII tuvo lugar un cambio aún más significativo en la concepción de la música. El viejo ideal polifónico de la música como armonía basada en razones matemáticas y la concordancia de las esferas comenzó a ser cuestionado a partir de un nuevo ideal de música monódica (melodía con acompañamiento) capaz de representar de forma más adecuada los sentimientos humanos, idea que ya se encuentra en el *Diálogo sobre la música antigua y moderna* de Vincenzo Galilei (1581). Como buen humanista del Renacimiento que era, Galilei había afirmado que los compositores debían volver a la práctica antigua, que subordinaba la música a las ideas y sentimientos expresados en un texto. La cada vez mayor aceptación del ideal de representar los sentimientos condujo a los madrigales compuestos como melodías cantadas con acompañamiento de instrumentos y dio comienzo a la ópera, hacia 1600. Las primeras óperas en Florencia fueron sobrias tentativas de revivir la tragedia griega, pero a medida que se fueron desplazando de las cortes de los príncipes, los palacios y los aristócratas a los teatros públicos, primero en Venecia y más tarde en las capitales del norte de Italia, poco a poco la ópera se fue convirtiendo en un elaborado espectáculo de entretenimiento en el que las partituras escritas quedaban subordinadas a las arias de los *virtuosi* y a los efectos escénicos. El viejo estilo polifónico no fue abandonado sino que quedó relegado a la música de iglesia, aunque incluso en ese contexto tanto la Reforma como la Contrarreforma promovieron una música acorde con los textos.

Este nuevo énfasis sobre los aspectos representativos y expresivos de la música fue una importante contribución a la nueva clasificación de las artes. En el debate entre quienes se adherían a la vieja polifonía y quienes defendían la nueva expresividad melódica, los polifonistas continuaban defendiendo la relación de la música con la matemática y con la astronomía en el marco de las artes liberales del *quadrivium*, mientras que los expresivistas tendían a establecer analogías entre la música y la retórica o la poesía en el marco del *trivium*. Al poner la música más cerca de la retórica y de la poesía, la nueva tendencia melódica y representativa ayudó a debilitar los vínculos dentro del *quadrivium* y anticipó el agrupamiento de la poesía, la retórica y la música con la pintura, la escultura y la arquitectura, que más tarde se conocería como bellas artes.

Durante el siglo XVII también se dieron pasos importantes en la moderna categoría de literatura (poesía imaginativa, drama, narración) que ayudaron a preparar el camino para el surgimiento de la moderna categoría de arte. La creación de la Académie Française por el Cardenal Richelieu en 1635 con el encargo explícito de purificar la lengua francesa y con la restauración de los teatros por Carlos II y el nombramiento de John Dryden como poeta laureado de Inglaterra, son reconocimientos del estatus alcanzado por la poesía y de la contribución de ésta a la estabilidad política y la gloria de la monarquía. Nadie ha resumido mejor que la conocida clasicista Anne Dazier la unión política, ética y artística que se produce durante el siglo XVII: «Las *belles lettres* son la fuente del buen gusto, las buenas maneras y el buen gobierno» (Reiss, 1992, 37). Sin embargo, términos como «*belles lettres*», «poesía» y «literatura» seguían sin estar fijados según el sentido moderno y «literatura» seguía siendo empleado sobre todo para hablar de la enseñanza libresca. No obstante, a finales del siglo se aplicó al término un significado adicional, tal como se deja ver en el *Dictionnaire Français* de Pierre Richelet de 1680, que definía «literatura» como «conocimiento de las *belles lettres*», o la obra de «Oradores, Poetas e Historiadores» (Reiss, 1992, 231). Pese a lo cual Antoine Furetière, compilador de un diccionario semejante, se refería pocos años después al término *belles lettres* diciendo (sin duda tenía a Richelet en mente): «Las personas llaman letras humanas o erróneamente *belles lettres* al conocimiento de los poetas y oradores, cuando en realidad las verdaderas *Belles Lettres* son la física, la geometría y las ciencias sólidas» (Viala, 1985, 282).

Mark Fumaroli ha mostrado que estas actitudes opuestas con relación a los términos *belles lettres* y «literatura» eran el reflejo de su condición marginal por contraste con el prestigio que aún tenía la elocuencia y la teoría retórica. «Era de la Elocuencia, era de la retórica, el siglo XVII vio el nacimiento de las *Belles Lettres*. Aún no es la era de la Literatura... lo literario sólo se deja ver después del hecho, a la luz reveladora y deformante de un estadio cultural posterior» (Fumaroli, 1980, 31-31). Fumaroli subraya la diferencia entre las prácticas de finales del siglo XVII y las ideas modernas, y Timothy Reiss pone de relieve las semejanzas. Sin embargo, ambas posiciones no son incompatibles. Erica Harth ha afirmado que aunque no se estableció del todo un ámbito específico para la literatura, los cambios sufridos por la novela y los relatos de viajes muestran que la vieja categoría de literatura empezaba a dividirse en ámbitos más o menos distintos: «Ficciones verídicas (poesía, novela, teatro) y hechos verídicos (viaje, mecánica, zoología), división que Douglas Patey y Alvin Kernan afirman que se completa sólo un siglo después» (Harth; Patey, 1998; Kernan, 1990). Aún más importantes que los signos lingüísticos del comienzo de la modernidad literaria es la aparición de la crítica pública y vernácula hacia el año 1680, especialmente en Francia. Antes de 1678 la mayor parte de los debates literarios en Francia se planteaban entre la pequeña aristocracia y alta burguesía parisienses, y las pocas revistas existentes eran políticas o muy académicas. Pero en 1678 *Le Mercure Gallant*, de aparición mensual, comenzó a incorporar extractos y reseñas de novelas, en especial sobre la controvertida obra de Madame de Lafayette *La princesa de Clèves*. Tan controvertida era esa novela que el editor de la revista invitó a sus lectores a constituir grupos de discusión y a que le enviaran cartas contando su reacción ante la lectura del texto. De este modo trataba a su «público» como si las opiniones individuales importaran (Dejean, 1997). La expansión de este público embrionario de literatura durante el siglo XVIII, combinada con el surgimiento de públicos similares para la música y las artes visuales, habría de jugar un papel crucial en el establecimiento del moderno sistema de las artes.

La categoría de literatura empezaba a emerger a finales del siglo XVII y muchas personas asociaban la música con la retórica y la poesía. La pintura, la escultura y la arquitectura eran ampliamente aceptadas como artes liberales. No obstante lo cual todavía no había aparecido la moderna categoría de arte. Para que esto ocurriese el antiguo esquema que separaba las artes liberales de las mecánicas debía romperse y reorganizarse. Esto comenzó a ocurrir a consecuencia de otros dos procesos que tuvieron lugar durante el siglo XVII: el cada vez más elevado reconocimiento de las ciencias como ámbito específico de conocimiento y práctica, y la transformación de la retórica que, de ser pensada como un conocimiento práctico relacionado con la persuasión, pasó a ser una cuestión de estilo y de ornamento.

La fundación de la Royal Society en Londres en 1760 y de la Académie Royale des Sciences en Francia (1663) fueron tan sólo los signos más visibles de la institucionalización de la ciencia (Briggs, 1991; Shapin, 1996). Muchos historiadores del arte del siglo XX han subrayado la liberación del artista individual con relación a los talleres y las corporaciones; y asimismo, algunos historiadores de la ciencia han señalado la cooperación de los científicos con los talleres. Las artes mecánicas no fueron

importantes para el ascenso de la ciencia únicamente porque suministraron a Galileo el telescopio; también ofrecieron a los científicos un modelo de conocimiento basado en la experiencia y en el esfuerzo mancomunado (Rossi, 1970). Por supuesto, la insistencia de Galileo en las matemáticas como clave para comprender los mecanismos de la naturaleza fue tan importante como el acento que puso en los experimentos físicos. Al unir los métodos experimental y matemático, los científicos del siglo XVII no sólo sentaron las bases para que las ciencias alcanzaran una identidad autónoma, sino que además establecieron un límite de demarcación dentro de las artes liberales. Así pues, la geometría y la astronomía vinieron a ser colocadas junto con la mecánica y la fisiología, y la música, que antaño las acompañaba, se desplazó hacia la retórica y la poesía.

La coherencia del sistema de las artes liberales en el siglo XVII también fue puesta en cuestión al cambiar la concepción de la retórica, sobre todo cuando Descartes estableció una separación rigurosa entre la lógica, como método geométrico de razonar que conduce a la certeza, y la retórica, «arte» de razonar hacia lo probable. «Retórica» es hoy en día un término peyorativo, pero desde Aristóteles y Cicerón hasta Montaigne y Erasmo, como arte de la persuasión, la retórica colocaba en un sitio casi equivalente a sus tres componentes: invención (desarrollo de argumentos), disposición (orden de los argumentos) y elocuencia (estilo y dicción). Durante el siglo XVII, el afán de certeza de Descartes reforzó la tesis de Petrus Ramus según la cual la invención y la disposición debían pasar de ser una cuestión retórica a ser tratadas por la lógica, de modo tal que la retórica de ahí en adelante debía ocuparse solamente del estilo y la dicción. Uno de los efectos del cartesianismo fue el de alentar la ruptura del antiguo *trivium* de las artes liberales, donde la lógica aparecía junto con la gramática y la retórica, haciendo que la retórica quedase reducida al estilo y, de esta manera, ocupase una posición más próxima a la poesía. Y por otro lado, el cartesianismo asociaba la lógica con la geometría y las ciencias físicas.

Todos los elementos para el surgimiento de la categoría de arte ya estaban dados hacia 1690 pero la reorganización de las categorías sólo tuvo lugar cincuenta años después. Incluso a finales el siglo XVII muchas personas seguían relacionando la música con las matemáticas y la astronomía en lugar de asociarlas con la retórica y la poesía; el erudito inglés William Wotton incluso llamó a la música «ciencia fisicomatemática» (Wotton[, 1694] 1968, 284). La pintura, la escultura y la arquitectura a menudo eran agrupadas bajo nombres tales como «artes del dibujo», «artes figurativas» e incluso «*beaux-arts*», pero no hubo un único nombre o concepto para las artes visuales agrupadas (Brunot, 1966). La sentencia de Horacio que vinculaba a la poesía con la pintura era un lugar común, como lo eran las vagas invocaciones a las «artes hermanas», pero la mayor parte de los nuevos conjuntos de artes eran adaptaciones hechas al pasar y en ningún caso estuvieron vigentes o fueron aceptadas de modo general.[3] Un ejemplo vívido de lo imprecisos que eran los nuevos modos de clasificar las artes es el ensayo de Charles Perrault de 1690 donde se describe una colección perteneciente a un noble, formada por ocho pinturas alegóricas de las artes liberales. Perrault sugiere que estas ocho artes deberían ser llamadas en realidad *beaux arts*, puesto que «merecían ser admiradas y cultivadas por un gentilhombre» y marcadas por «el gusto y el genio». Es evidente que su idea de las *beaux arts* suena notablemente parecida a la moderna idea de arte (Kristeller, 1990, 195). Sin embargo, las artes representadas en las pinturas incluyen no sólo a la poesía, la oratoria, la música, la arquitectura, la pintura y la escultura, sino además a la óptica y la mecánica. El hecho de que Perrault mezclara lo que nosotros consideraríamos como radicalmente separado en términos de arte y ciencia sirve para ejemplificar el estado transicional de las clasificaciones vigentes a finales del siglo XVII. Serían necesarios otros cincuenta años para que la moderna categoría de arte llegase a ser elaborada de tal modo que ganara la aprobación general y se convirtiera en norma para las generaciones siguientes, un relato que retomaremos en el comienzo del próximo capítulo.

## El papel del gusto

Así como durante el siglo XVII las clasificaciones de las artes todavía estaban en transición hacia nuestras categorías modernas, lo mismo ocurría con la noción de cada una de las artes individuales. La poesía, la pintura, la música y las demás artes seguían siendo consideradas se-

3. François Blondel, un arquitecto que escribió en el año 1675, vinculaba la arquitectura, la pintura y la escultura a la poesía, la elocuencia, el teatro y la danza colocándolas en la base de la armonía y del placer, aunque no convirtió estas observaciones en una categoría (Tatarkiewicz, 1964).

gún su función, ya fuera para la instrucción, el prestigio, el acompañamiento, la decoración y la diversión, al tiempo que quienes comenzaban a apreciar la pintura y la escultura «por ellas mismas» formaban una pequeña élite. Incluso en Italia, donde un «cuerpo de *connoisseurs* comenzaba a prepararse para juzgar los cuadros según sus méritos estéticos», semejante actitud «realmente aparece en el siglo XVIII» (Haskell, 1980, 130).

Un indicador del persistente funcionalismo de las artes fue la ausencia de instituciones como el museo de arte, el concierto o los derechos de autor que hoy en día sirven para que las obras de arte se distingan del resto de los artefactos culturales. No obstante, se pueden identificar algunos predecesores de tales instituciones. Los comienzos del concierto se pueden rastrear en los grupos musicales de aficionados como el *Collegium Musicum* alemán y los ocasionales conciertos que se ofrecieron en las tabernas de Londres a partir de los años 1660. Antecedentes del museo de arte son por supuesto las grandes colecciones de pintura y escultura reunidas por los príncipes, aunque la mayoría de ellas permanecían cerradas al público, con excepción de unos pocos artistas o *connoisseurs* que podían visitarlas por invitación. Otro antecedente del museo de arte era el «gabinete de curiosidades» (*studiolo*) o *Kunstkammer*, edificio o habitación especialmente diseñados en un palacio con objeto de exponer relojes, instrumentos científicos, plantas raras y minerales junto con pinturas, esculturas y joyas. Estos conjuntos fueron concebidos de acuerdo con un principio enciclopédico que refleja el ideal humanista de conocimiento, y el hecho de que se incluyera en ellos obras de pintura y escultura es un signo más de que aún no se contaba con una categoría específica de arte (Hooper-Greenhill, 1992; Bredekamp, 1995). Por descontado, hacia el siglo XVII existían ya otras instituciones artísticas importantes: el teatro, que se remontaba a la Edad Media tardía, y la ópera, nacida a comienzos del siglo. A medida que la ópera fue cambiando su función como diversión cortesana y se convirtió en un teatro público, pasó a ser un entretenimiento habitual de los sectores sociales acomodados, y en ella el guión iba subordinándose cada vez más a las necesidades impuestas por las áreas de los *virtuosi*, los interludios orquestales, los ballets y los espectaculares efectos escénicos.

Aunque las artes seguían siendo consideradas ante todo por su utilidad durante el siglo XVII, también hay evidencias de que poco a poco



se fue imponiendo el papel del gusto. El uso metafórico de «gusto» se remonta a las antiguas escrituras y ya hemos observado que unos pocos *connoisseurs* italianos lo aplicaban a la pintura del Renacimiento. Durante el siglo XVII el «gusto» solía designar la capacidad de discriminar alternativas en la vida social y en las artes (Barnow, 1993).[4] Los debates sobre el gusto en las artes se movían en torno a un clasicismo generalizado: la creencia de que había que seguir los modelos y los ideales antiguos era compartida por prominentes italianos (Giovanni Bellori), franceses (Nicolas Boileau) e ingleses (John Dryden) cuyas ideas sobre la poesía y la pintura continuaron teniendo un poderoso influjo durante gran parte del siglo XVIII. Para el clasicismo, la pintura, la poesía y la música eran artes de imitación, para las cuales el objeto es lo bello natural, el medio es la razón, y el fin, instruir a través del placer.[5]

> Amad la razón, entonces; de tal modo que, sea lo que sea que escribáis,
> extraigáis de ello su recompensa y su luz.
>
> (Boileau, 1972, 47)

Durante la segunda mitad del siglo se recrudeció la resistencia a estas posiciones clasicistas en nombre de la sensación,* el juicio individual y de géneros modernos como la novela. Con frecuencia se decía que el público, que poco sabía acerca de las reglas del arte, era capaz de dar una respuesta correcta al teatro o a la pintura a través de las sensaciones (Piles, 1708, 94; Reiss, 1992, 92). No obstante, estos campeo-

4. David Summer considera que el interés de finales del siglo XVII en el «gusto» era realmente una continuación de la vieja idea de un «intelecto práctico» o *sensus communis*. Tanto Summers como Robert Klein recurren más al uso del *gusto* como equivalente del juicio en algunos escritores renacentistas que siguieron siendo leídos durante el siglo XVII.

5. Muchos escritores han discutido encendidamente acerca de qué es primero, el placer o la instrucción. La defensa de Dryden en 1668 del «Ensayo sobre la poesía dramática» proclamaba que «el deleite es el principal, si no el único, fin de la poesía; puede admitirse la instrucción, pero sólo en un segundo lugar». Pero su ensayo de 1679 en el que trataba «los fundamentos de la crítica en la tragedia» decía: «Instruir con deleite es el fin general de toda poesía» (142). El «Preface to an Evening's Love» de 1671 establecía la diferencia, poniendo la instrucción como el principal objetivo de la tragedia y el placer como un medio, mientras que en la comedia el placer era el principal objetivo y la instrucción el medio.

* Traducimos «sensación» (*feeling*) para distinguirlo de «sentimiento» (*sentiment*) que aparece más adelante. (*N. de los t.*)

nes de la sensación no eran contrarios a la razón, sino que más bien intentaban ampliar el espectro de lo racional (Becq, 1994a). La propia idea de la sensación era tan amplia y compleja como la idea de la razón y cambió gradualmente durante el siglo desde las nociones de pasión y emoción (véase el *Tratado sobre las pasiones* de Descartes) hasta la ternura (véase el famoso *Mapa de las sensaciones* de Madeleine de Scudéry), culminando en la idea de sentimiento, que habría de ser tan importante durante el siglo XVII (Dejean, 1997). «Sentimiento» abarcaba un territorio extenso, desde lo sentimental en sentido lato hasta la idea de un conocimiento tácito o de una intuición espiritual. A comienzos de siglo ya Pascal había afirmado que «el corazón tiene razones que la razón no comprende» puesto que razona «tácita, naturalmente, y sin arte» (Pascal, 1958, 73).

Entre los autores de finales del siglo XVII Dominique Bouhours es el más conocido por su insistencia en el papel de la sensación en nuestra respuesta espontánea a las situaciones sociales y las obras poéticas, usando el cliché *je ne sais quoi* (no sé qué) (Bouhours, 1920). La mayoría de los ejemplos de *je ne sais quoi* propuestos por Bouhours no eran tomados de las artes sino del ámbito social. Por ejemplo, la forma en que reconocemos un rostro, detectamos un estado febril o encontramos que una persona es noble o adorable. Sin embargo, una prueba de lo poco antiintelectualista que era Bouhours es que hablaba de la experiencia del *je ne sais quoi* como una especie de «razón rápida» (200). Bouhours y los demás autores que subrayaban el papel de la gracia, el corazón, la delicadeza y la sensación sugerían que quizás podría hablarse de una tercera vía de responder a la poesía, a la pintura o a la música, entre la razón discursiva y el puro deleite sensorial.

La tentativa de combinar la razón con la sensación tuvo también importantes implicaciones de género. Perrault y los demás admiraban a las mujeres como escritoras tanto como jueces en materia de literatura, pero para un filósofo como Malebranche esta capacidad sensible y emotiva era justamente lo que impedía que las mujeres produjeran una poesía seria que les permitiese apreciar sus propios sentimientos (Malebranche, 1979, 266). Algunos autores no tenían inconveniente en admitir que las mujeres podían ser árbitros naturales del gusto, pero otros, en cambio, afirmaban que la inconstante razón femenina limitaba a las mujeres en cuanto a apreciar los aspectos meramente ornamentales y sentimentales de las artes. No es casual que un escritor despreciara a



Bouhours tratándolo como una ridícula *précieuse* que había pasado demasiado tiempo en compañía de «mujeres y maestros menores», mientras que, por su parte, Madame de Sevigné afirmara que Bouhours era un hombre dotado de una inteligencia polifacética (Ferry, 1990, 54). La tentativa de ampliar la idea de razón permitió que los partidarios de la sensación y de la inmediatez visual dieran un paso importante hacia la moderna idea de lo estético, pero pocos de ellos llegaron a elaborar teóricamente su posición. Aparte de Pascal, el principal pensador que formuló las implicaciones filosóficas de la función cognoscitiva de la sensación o razón rápida fue Leibniz. Descartes había afirmado que las ideas «claras y distintas» eran la garantía de la certeza. Leibniz en cambio sostenía que hay ideas claras y que sin embargo no son distintas, como, por ejemplo, las que percibimos con claridad sin poder separar de modo distinto en partes analizables. Se trata de ideas «fusionadas» o «compactas», como la percepción del rojo, el gusto de un limón o el sonido de una cuerda.

En lugar de pensar cada nota musical por separado, captamos la armonía y la melodía fusionadas (Leibniz, 1969, 291; Barnow, 1993). De modo similar, «a veces conocemos *claramente*, sin asomo de duda, que un poema o un cuadro están bien o mal hechos, porque en ellos hay *un no sé qué* que nos satisface o nos repele» (Leibniz, 1951, 325). Sin embargo ni Leibniz ni Bouhours limitan el conocimiento tácito o el *je ne sais quoi* al campo de las artes. Para que ideas como las de Bouhours y Leibniz lleven a la moderna idea de lo estético, es preciso que las artes se separen tanto de las artesanías como de las ciencias y sean pensadas como una categoría autónoma que requiere de una facultad específica del juicio. Por consiguiente, en este y en otros aspectos, el siglo XVII siguió siendo un período de transición.

## Segunda parte

# EL ARTE DIVIDIDO

### Presentación

J. H. Plumb describe la escena cultural de la Inglaterra de mediados del siglo XVII de la siguiente manera: «No había bibliotecas públicas, ni conciertos... ni museos (Plumb, 1972, 30). Hacia finales del siglo XVIII todas estas instituciones culturales y muchas otras se habían extendido por Europa acompañando el ascenso del mercado y del público de arte y en consonancia con la aparición de los nuevos conceptos del arte, el artista y lo estético. La convergencia de estos cambios sociales, intelectuales e institucionales da por resultado el moderno sistema de las artes. En realidad hubo tres momentos de convergencia: el primero de ellos va de 1680 a 1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde 1750 a 1800, marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. Por último, el momento final de consolidación y elevación tienen lugar entre 1800 y 1830. Durante este período, el término «arte» comenzó a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación artística fue santificada y el concepto de lo estético comenzó a sustituir al gusto. La palabra «arte» siguió siendo utilizada con el sentido antiguo, es decir, más amplio, pero cuando el nuevo sistema de las bellas artes quedó firmemente establecido en el siglo XIX, el adjetivo «bellas» cayó en desuso, dejando el término arte en una situación ambigua cuando el contexto no permitía establecer con claridad si se trataba del antiguo sentido de «un arte» o del sentido moderno de «bellas artes».

Pero *¿por qué razón* el sistema del arte de siglos anteriores llegó a ser sustituido por el sistema de las bellas artes justamente en este período? En un sentido, hay razones intelectuales que explican esta transformación: las ideas sobre las bellas artes, el artista y lo estético daban soluciones a una serie de problemas conceptuales heredados de siglos anteriores. Pero un estudio exclusivamente conceptual limitado a «los grandes pensadores» sería falso en la medida en que los cambios en los conceptos eran también justificaciones de las nuevas instituciones en las que se insertaban esos conceptos y de la nueva clase cultural que creía en ellos. Es necesario rastrear cómo cambió el uso de los términos y cómo resolvieron el significado de las nuevas ideas los distintos pensadores, pero esto no basta para explicar por qué un sistema (arte) regulativo fue sustituido por otro sistema (bellas artes) en este período.

Otra forma de explicar por qué el moderno sistema de las bellas artes sólo se consolidó entre 1680 y 1830 conllevaría una visión sociológica a largo plazo y requeriría considerar el fenómeno como el final de un proceso de diferenciación social que comienza en la Edad Media tardía. Si adoptamos un punto de vista tan distante, la transformación del arte en un ámbito independiente pasa a ser parte de la natural disolución de las actividades integradas que caracterizan a la sociedad medieval: política, economía, religión, ciencia y arte. Por contraste con las concepciones esencialistas que tratan la idea moderna de arte como un universal o un destino histórico, el concepto de diferenciación no consigue apreciar el moderno sistema de las bellas artes como el despliegue de una esencia sino como una respuesta contingente a las fuerzas generales de la modernización y la secularización. Por desgracia, el modelo de la diferenciación actúa en un nivel de generalidad tan elevado que nos permite apreciar muy poco acerca de los mecanismos específicos por los cuales el arte se convirtió en un mecanismo autónomo.

Se necesita una tercera aproximación que nos permita vincular los cambios en el nivel de los conceptos a los factores sociales y económicos específicos, como son el ascenso de la economía de mercado, el crecimiento y las aspiraciones de elevación social de las clases medias, la alfabetización y la preservación de las diferencias de género. No se trata tanto de apuntar que tales factores fueron «la causa» de la invención de las bellas artes, puesto que semejante afirmación equivaldría a



afirmar que las ideas del arte bello y de lo estético son el resultado de los análisis de unos pocos filósofos. Sin embargo, hay claras evidencias de que muchos de los que articularon las nuevas ideas del arte bello, el artista y lo estético no solamente se limitaron a completar puntos de vista heredados de sus predecesores, sino que además reaccionaban a la expansión del mercado y de la clase media y al surgimiento de nuevas instituciones y prácticas. Las nuevas instituciones del arte fueron cruciales como mediaciones entre los conceptos cambiantes y los contextos socioeconómicos. Instituciones como el museo de arte, el concierto y la crítica literaria conforman puntos de convergencia de lo social y lo ideacional, que se constituyen y refuerzan recíprocamente.

Cada uno de los tres capítulos siguientes describe esta acción recíproca entre los factores institucionales, intelectuales y socioeconómicos, y su influencia en el surgimiento del sistema de las bellas artes. El capítulo 5 comienza describiendo cómo se divide la antigua idea del arte en arte bello y artesanía desde un punto de vista conceptual y semántico. Más adelante se ocupa de las instituciones y las conductas que intervienen en tal división y las conecta con el crecimiento de un sistema mercantil para las artes y con la expansión de un público de arte procedente de la clase media. El capítulo 6 relaciona el nuevo ideal del artista con la necesidad de los artistas de afirmar su independencia con relación al nuevo mercado y al nuevo público de arte cuando se produce la ruptura del viejo sistema de mecenazgo. Con la emergencia de instituciones como las exposiciones y los marchantes de pintura, los conciertos de música y el establecimiento de los derechos de autor, surge la idea del artista como genio creativo y se la consagra junto con el nuevo concepto de la «obra» como mundo autónomo. En el capítulo 6 también se hace referencia a la determinación de género en cuanto a la idea del genio y al destino del artesano y se cierra con una comparación analítica de los sistemas de mecenazgo y de mercado. El capítulo 7 muestra cómo la idea de una experiencia estética, específica del arte bello, surge como solución de un problema planteado por el gusto, y describe la expresión institucional de esta nueva sensibilidad a través de cosas tales como la eliminación de los asientos en el escenario del teatro y el desarrollo del paseo pintoresco. Un libro de este tamaño no puede proponerse analizar en detalle las teorías del arte y de lo estético, sino que tan sólo puede ocuparse de los supuestos generales que subyacen a cada teoría. No obstante, cierro el

capítulo 7 con un breve análisis de las concepciones de Inmanuel Kant y de Friedrich Schiller, cuyos escritos sobre estética tienen una gran influencia en el moderno sistema del arte y en la forma en que éste se desarrolló hasta finales del siglo XVIII.



## 5. ARTES BIEN EDUCADAS PARA LAS CLASES BIEN EDUCADAS

El 22 de enero de 1687 Charles Perrault leyó un largo poema didáctico en la Académie Française. En él, declaraba que los escritores modernos eran equiparables o iguales a los antiguos, y como prueba de su afirmación citaba la superioridad de la ciencia moderna sobre Aristóteles y aprovechaba para, de paso, descargar unas pocas críticas sobre Homero. Muchos de los «cuarenta inmortales», como se denominaba a los miembros de la Academia, a duras penas consiguieron mantenerse en sus asientos. El célebre poeta y crítico Nicolas Boileau permaneció mudo durante toda la sesión y después sufrió una especie de ataque de nervios. Había estallado la célebre Querella entre Antiguos y Modernos, la Batalla de los Libros, como satirizó Swift a la versión inglesa de este enfrentamiento que se recrudeció periódicamente entre 1690 y 1730. Perrault no fue el primero en afirmar que, así como la física de Galileo era superior a la de Aristóteles, los escritores modernos muy bien podían ser considerados iguales o mejores que los antiguos. Pero sugerirle a una generación que se había formado en la lectura de Homero y Virgilio que una obra como *La criada de Orleáns* de Jean Chapelain (1656) era lo mismo que la *Eneida*, podía muy bien ser calificado de auténtica blasfemia.

Sin embargo, lo que se debatía era mucho más profundo que una simple disputa académica. En primer lugar, la cuestión de si el nuevo público de arte podía o no juzgar sobre literatura junto a la élite ilustrada y, más específicamente, si un nuevo género como la novela (identificado con las mujeres) debía o no ser aceptado como legítimo sucesor de la poesía épica (Dejean, 1997). Sobre todo, la Querella ponía de relieve hasta qué punto el viejo sistema de las artes liberales se veía convulsionado por el prestigio alcanzado por las ciencias y la declina-

ción de la retórica, proceso que había tenido lugar durante la segunda mitad del siglo XVII. Hacia 1700 el viejo modelo de las artes liberales estaba siendo reorganizado, y esta reorganización finalmente conduciría a separar las categorías de las bellas artes, las ciencias y las humanidades. El núcleo tradicional de las artes liberales, como se recordará, lo constituían el *Trivium* (gramática, retórica y lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). Entre las bellas artes modernas hacía tiempo que la poesía figuraba como una subdivisión de la retórica, y a comienzos del siglo XVIII la música era vista como más próxima a la retórica que a la matemática, en tanto que la pintura, la escultura y la arquitectura eran también ampliamente aceptadas como artes liberales. Antes de que la moderna categoría de las bellas artes pudiese ser instaurada, sin embargo, la pintura, la escultura y la arquitectura no sólo tendrían que unirse a la poesía y la música en el grupo de las artes liberales, sino que además estas cinco tendrían que separarse de las demás artes liberales: gramática, retórica, lógica, matemática y astronomía, y reagruparse bajo un nuevo nombre. El éxito alcanzado por las ciencias experimentales y la reducción de la retórica al estilo fueron cruciales para este proceso de disolución del viejo esquema de las artes liberales y la Querella de los Antiguos y los Modernos fue un factor importante en esta transformación.

## La construcción de la categoría de las bellas artes

Ya antes de que el polvo se depositara sobre la Querella, estaba ampliamente reconocida la diferencia profunda entre las artes y las ciencias. Los principales «modernos» no tenían inconveniente en admitir que resultaba más fácil reconocer el progreso en aquellas áreas que sobre todo dependían del cálculo, más de lo que cabía reconocer en las artes que dependían del talento individual. William Wotton afirma que la «historia natural, la fisiología y las matemáticas» eran disciplinas características en las que los modernos claramente sobrepasaban a los antiguos pero que en «poesía, oratoria, arquitectura, pintura y estatuaria» los modernos, cuando mucho, podían equipararse a sus predecesores (obsérvese que omite a la música, que sigue considerando en conexión con las matemáticas [Wotton, [1694] 1968, 18]). La Querella simplemente dramatiza cambios cuyas causas han de hallarse en el largo plazo, pero



el periodo que va de 1730 a 1750 y que sigue a la Querella dio distintas propuestas de nuevos agrupamientos hasta que, hacia 1750, la nueva categoría de las artes quedó firmemente establecida.

El estado de la clasificación en las primeras décadas del siglo XVIII queda bien ilustrado por la obra del abate Dubos, *Reflexiones críticas sobre poesía y pintura* (1719), que fue ampliamente leída y en la que en un mismo libro se hablaba de la pintura, la poesía y la música, aunque no se establecía una categoría fija para ellas, e incluso en ocasiones se las equiparaba con las artes del liderazgo militar y de la medicina ([1719] 1993). De manera similar, el árbol del conocimiento que encabeza la *Cyclopedia* de Chambers de 1728 extraía una categoría de la ciencia a partir del viejo esquema de las artes liberales pero no hacía lo propio con las bellas artes. Chambers agrupaba la aritmética y la geometría junto con las nuevas disciplinas: física, mineralogía y zoología, bajo el conocimiento «natural o científico», pero en ningún momento alude a la moderna categoría de las bellas artes, de modo tal que la pintura, la escultura, la arquitectura y la música aparecen desparramadas entre la fortificación, la hidráulica y la navegación, todas ellas bajo el rótulo general de «matemáticas mixtas», y sigue colocando a la poesía próxima a la gramática y la retórica (Chambers, 1728, Fig. 15). Antes de que pudiese establecerse la moderna categoría del arte era preciso que se reuniesen y ganasen aceptación general tres cosas: un *conjunto* limitado de artes, un *término* comúnmente aceptado para identificar con facilidad el conjunto, y *principios* o criterios, que gozaran de acuerdo general, para distinguir ese conjunto de todos los demás.

El *conjunto* que formaba la moderna categoría de las bellas artes tenía en su núcleo la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, a lo que podía sumarse una o más artes, tales como la danza, la retórica o la jardinería. Este núcleo, formalizado hacia 1740, se deja ver ya en el Renacimiento y en el siglo XVII, por ejemplo en el *Ut pictura poesis* de Horacio, o en algunas referencias vagas a las «artes hermanas», pero ninguna de estas listas llegó a conformar una categoría articulada basada en un término identificatorio y en principio unificado, como tampoco ninguna de ellas llegó a constituir la base del discurso sobre las artes como estaba ahora a punto de ocurrir (Kristeller, 1990).

El *término* que finalmente se impuso sobre frases como «artes elegantes», «artes nobles» o «artes elevadas» fue por supuesto *beaux-arts*, traducido directamente al español, alemán e italiano, así como al inglés,

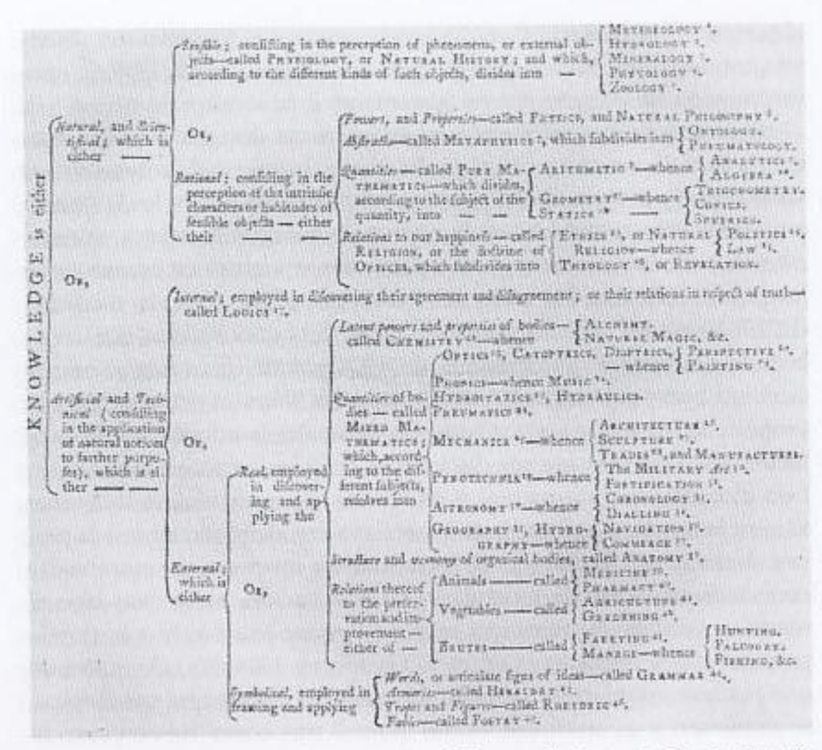



Figura 15. Ephraim Chambers, cuadro del conocimiento de la *Cyclopedia* (1728). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.

como «artes educadas» o «bellas artes». La expresión *beaux arts*, a menudo sin el guión, había sido empleada durante finales del siglo XVII para hablar de las tres artes visuales, pero cuando se extendió más allá de éstas, las clasificaciones no podían incluir únicamente la música y la poesía sino además, como hemos visto, la mecánica y la óptica. Incluso la Societé Académique des Beaux Arts que funcionó en París desde 1726 hasta comienzos de la década siguiente con objeto de mejorar las artes «con ayuda de las ciencias» incluía entre sus miembros no sólo a un pintor, a un maestro de danza y a unos pocos grabadores sino a numerosos relojeros, cirujanos e ingenieros (Hahn, 1981). El referente del término siguió siendo indeterminado en la década de 1730 a 1740 y sólo quedó fijado en su sentido moderno diez años más tarde.



El último requisito para la construcción de la categoría de las bellas artes era el contar con un *principio* capaz de justificar que las artes visuales, verbales y musicales apareciesen unificadas bajo un mismo encabezamiento, aunque diferenciadas de las demás artes liberales, de las ciencias, y de las artesanías y oficios. El principio del dibujo empleado por las academias italianas desde el principio del Renacimiento era demasiado limitado debido a su estrecha conexión con las artes visuales. El antiguo principio de las artes liberales, según el cual la mente prevalecía sobre el cuerpo, era demasiado amplio, puesto que no permitía explicar por qué debía separarse la pintura, la cerámica y la música de las artes de la gramática o la historia. Otro principio de larga data, la imitación, también era demasiado amplio, puesto que incluía actividades como el bordado o la cerámica, que también podían imitar la naturaleza. Por consiguiente, muchos autores creían que sólo un tipo especial de imitación, la imitación de la naturaleza bella (la *belle nature*), podía aplicarse a las *beaux arts*. Sin embargo, ni siquiera el principio de la imitación de la naturaleza bella se convirtió en el principio primario para justificar el nuevo conjunto y el nuevo término.

Por lo general se invocaba una combinación de otros cuatro principios cuando menos. Dos de ellos —genio e imaginación— se referían a la producción de obras de arte; los otros dos —el placer *versus* la utilidad y el gusto— se referían al objeto y al modo de recepción de las *beaux arts*. La combinación del placer *versus* utilidad con genio e imaginación fue empleada para distinguir las *beaux arts* de las artes mecánicas o las artesanías o los oficios. La combinación de placer *versus* utilidad con gusto servía para distinguir las *beaux arts* de las ciencias y de otras artes liberales, como la gramática y la lógica. Entre estos principios, el placer *versus* la utilidad jugaron un papel fundamental. Como hemos visto, el viejo tópico horaciano según el cual las artes debían «instruir y deleitar» había permanecido vigente desde el Renacimiento. A veces estos dos propósitos se representaban como funciones paralelas e igualmente válidas; con más frecuencia el placer era visto como subordinado a la instrucción o utilidad. Pero en el siglo XVIII comenzó a verse en el placer algo sistemáticamente opuesto a la utilidad como criterio, para distinguir un grupo de las artes liberales del resto, bajo el nombre de «*beaux arts*». No se trataba de cualquier tipo de placer: a lo largo del siglo la idea de un placer refinado o del gusto acabaría transformándose en la moderna idea de lo estético, un proceso

que analizaremos en el capítulo 7 cuando nos ocupemos de la construcción de lo estético.

Como es obvio, una transformación cultural tan amplia como la construcción de la moderna categoría de las bellas artes no puede establecerse según una fecha o vincularse a un individuo en particular, pero los historiadores de las ideas a menudo citan la obra de Charles Batteux, *Les beaux arts reduits à un même principe* (Las bellas artes reducidas a un único principio) de 1746, como el primer libro de gran difusión que integra el término *beaux arts* dentro de un conjunto restringido de artes, en este caso, la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza, y las agrupa de acuerdo con un principio explícito, la imitación de la naturaleza bella (Batteux, [1746] 1989). Batteux hacía de la imitación su criterio central, pero también daba gran importancia a la oposición entre placer y utilidad. Partiendo de esta base, sostenía que en realidad hay tres clases de arte: las que simplemente administran nuestras necesidades (las artes mecánicas), aquellas cuyo propósito es dar placer (las *beaux arts* por excelencia) y las que combinan utilidad y placer (la elocuencia y la arquitectura). Batteux también utilizaba otros dos criterios para separar las *beaux arts* del resto: el genio, al que llama «padre de las artes» porque imita la naturaleza bella, y el gusto, que juzga hasta qué punto la naturaleza bella ha sido bien imitada (Batteux, 1989, 82-83).

El tratado de Batteux tuvo un efecto inmediato no sólo en Francia sino también en Alemania, donde aparecieron dos traducciones en 1771. Muy pronto se abrió camino en Inglaterra, a través de una adaptación/traducción pirata publicada en 1749 como *Las artes educadas o una disertación sobre poesía, pintura, música, arquitectura y elocuencia* (Kristeller, 1990, 210). Estaba claro que Batteux había conseguido acertar con una fórmula que captaba la dirección hacia la cual se dirigía desde hacía tiempo la clasificación de las artes. En ningún lugar fue esto más evidente que en Francia, donde otra obra estaba destinada a tener una influencia aún mayor entre la élite, en la medida en que ofrecía una serie de argumentos articulados a favor de la nueva categoría: la *Encyclopédie* (Diderot y D'Alembert, 1751-72). Al comienzo de la *Encyclopédie*, Diderot presentaba una tabla de todos los conocimientos basada en la división de las facultades según Bacon, a saber: memoria (historia), razón (ciencia) e imaginación (poesía). Si comparamos el árbol del conocimiento de la *Encyclopédie* de 1751 con la *Cyclopedia* de



Chambers (1728) observamos que se ha producido un giro decisivo hacia la moderna categoría de arte. Mientras que Chambers había aproximado la poesía a la gramática y a la retórica y acercado la escultura a la industria y a la manufactura, la *Encyclopédie* agrupaba ahora las cinco bellas artes (poesía, pintura, escultura, grabado y música) bajo la facultad de la imaginación, como una de las tres principales divisiones del conocimiento, claramente aislada del resto de las artes, disciplinas y ciencias (Fig. 16).

En el discurso preliminar de la *Encyclopédie*, escrito por D'Alembert, al justificarse el nuevo árbol del conocimiento, se anuncia, en obvia referencia a Batteux, que alguna de las artes liberales han sido «reducidas a principios» y «llamadas *beaux arts* sobre todo porque tienen como propósito dar placer» (D'Alembert, 1986, 108-9). La lista que hace D'Alembert de las nuevas *beaux arts* incluye poesía, pintura, escultura, música y arquitectura (esto es, de la lista de Batteux, D'Alembert dejaba a un lado la danza y la retórica, y añadía la arquitectura, abandonando sin otro comentario la categoría de artes mixtas). Pero el placer no era lo único que D'Alembert utilizaba para distinguir las *beaux arts* de las artes liberales más necesarias o útiles como «la Gramática, la Lógica, o la Ética». Estas otras artes liberales, afirmaba, poseen reglas fijas y establecidas; en cambio, las *beaux arts* son el producto del genio inventivo. Por encima de todo, las *beaux arts* se distinguían de las demás artes y ciencias por pertenecer a la facultad de la imaginación en lugar de asociarse a la memoria y la razón. En el resumen general del árbol del conocimiento, D'Alembert explica por qué él y Diderot sustituyeron el término «poesía» por el término «*beaux arts*» en su tabla del conocimiento: «La Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Poesía, la Música y sus diferentes divisiones componen la tercera distinción general que nace de la imaginación, en cuyas partes son incluidas bajo el nombre *beaux arts*. También podría colocárselas bajo el título general de Pintura, puesto que todas las *beaux arts* se pueden reducir a la pintura y sólo distinguirse entre ellas por los medios que emplean; finalmente, podría relacionarse a todas ellas con la Poesía si tomamos esa palabra en su significado natural que no es otro que el de invención o creación» (1986, 119).

Ciertamente no deja de ser una ironía el papel jugado por la Enciclopedia como divulgadora de la nueva categoría de las bellas artes, puesto que uno de los propósitos de los enciclopedistas era celebrar

SYSTÊME FIGURÉ
DES CONNOISSANCES HUMAINES.
ENTENDEMENT.
MÉMOIRE. RAISON. IMAGINATION.

FIGURA 16. Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, cuadro del conocimiento, *Encyclopédie* (1751). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. El prefacio de D'Alembert utiliza el término *beaux-arts*, pero el cuadro coloca las bellas artes bajo la rúbrica general «Poesía» y sustituye el grabado por la arquitectura. El cuidado que ponía la *Encyclopédie* en preservar y difundir el conocimiento de las artesanías y oficios queda reflejado en la larga lista de entradas bajo la categoría de «Usos de la Naturaleza» por debajo de «Memoria» a la izquierda, donde se enumeran cosas tales como el trabajo en oro, vidrio, cuero, piedra, seda, etcétera.



y codificar las artes mecánicas, a las que dedicaron muchos artículos y la mayor parte de sus ilustraciones. El artículo de Diderot «arte», en el primer volumen de 1751, por ejemplo, está enteramente dedicado a las artes mecánicas y no hace referencia alguna a la nueva categoría. «*Beaux arts*» aparece en una sección separada en el suplemento de 1776 y no fue sino hasta 1778 que la Académie Française pidió finalmente reconocimiento oficial al incluirla en su diccionario (Robinet, 1776).

No obstante, la nueva categoría y el término se extendieron por toda Europa entre 1750 y 1780. Para finales del siglo XVIII, en casi todas las discusiones sobre las artes que tenían lugar en Alemania, Inglaterra e Italia, ya se empleaba el nuevo agrupamiento y una versión del nombre: «*beaux arts*» se convirtió en italiano en «*belle arti*», en alemán en «*schönen Künste*», y en inglés el término «*fine arts*» finalmente se impuso sobre «*elegant arts*» (artes elegantes) y «*polite arts*» (artes educadas o refinadas). Los norteamericanos también la adoptaron. En una carta escrita desde París en 1780, John Adams observa que Norteamérica no necesitaba «*the fine arts*» sino que debía «estudiar política y guerra» para que sus nietos fueran capaces de estudiar «pintura, poesía, música, arquitectura, estatuaria, tapicería y cerámica» (Adams, 1963, 3:342). Aunque el término bellas artes quedó firmemente establecido a finales del siglo XVIII, el conjunto de las artes al que este término se refería obviamente variaba de autor en autor. La mayoría de ellos, lo mismo que D'Alembert, abandonaron la categoría de artes mixtas de Batteux y simplemente pusieron la arquitectura junto con la pintura, la poesía y la música. Estas cinco formaron un núcleo común al que se añadirían una o dos artes, como la danza (Batteux; Moses Mendelssohn), oratoria (J. A. Schlegel; Thomas Robertson), el grabado (Jacques Lacombe; Jean-François Marmontel), y la jardinería (Henry Home de Kames; Immanuel Kant).[1] Resulta extraño que Adams incluyera la tapicería y la cerámica,

1. Para J. Schlegel y Mendelssohn, véase Kristeller (1990, 213, 217). Véase también Roberston, ([1784] 1971, 14-17). Marmontel usa el término «artes-liberales» aunque diseña una lista de las «bellas artes» más o menos igual que la de los otros autores ([1787] 1846, 177-79). Además, véase Lacombe (1752); Estève (1753, 9); Kames (1762, 6); y Kant (1987, 190-94). Naturalmente, muchos de los autores mencionados incluyen más de un arte en sus respectivas clasificaciones de las bellas artes: Batteux incluyó tanto la oratoria como la danza, Kant incluyó la oratoria y el diseño de jardines, y Roberston incorporó la oratoria, la jardinería, la danza e incluso la historia.

pero el suyo es un comentario al pasar, hecho en una carta, y no una tentativa de enunciar un conjunto.

Si el núcleo del conjunto y el término «bellas artes» quedaron definitivamente fijados hacia 1770 había en cambio muchas más variaciones acerca de los criterios para establecer la nueva categoría. Casi siempre se mencionaba alguna combinación de la imaginación, el genio, el placer o el gusto, pero a menudo se planteaban profundas divergencias sobre qué criterios eran los más importantes y para qué servían. Autores tan diferentes como Diderot, Mendelssohn y Lessing, por ejemplo, consideraban que el principio de imitación propuesto por Batteux era inadecuado. Hacia 1770 los análisis críticos y teóricos sobre los criterios para la nueva categoría o bien se centraban en torno a la producción de la obra de arte (el genio *versus* la regla) o bien se centraban en la recepción (el placer *versus* la utilidad). Una revisión de la *Encyclopédie* publicada en Yverdon, Suiza, en 1770, convierte las categorías básicas de la tabla: memoria, razón e imaginación, en historia, filosofía y arte. Bajo «arte» la adaptación de Yverdon crea tres subdivisiones: el «arte de los signos» (gestos y letras), las «artes simbólicas» (lenguaje, gramática y retórica) y las «artes imitativas» (dividida en «*beaux arts*» y «estética») (Danton, 1979) (Fig. 17). Tanto la separación entre el artista y el artesano (el genio *versus* la regla) como la de lo estético con relación a lo instrumental (el placer *versus* la utilidad) aparecen involucradas en la construcción de la categoría de las bellas artes desde el comienzo.

Si bien no es cierto que la categoría de las *beaux arts* fuera creada por una pequeña élite de pensadores, como Batteux y D'Alembert, y que después se difundiera entre el público, es evidente que la codificación de dicha categoría a través de los diccionarios y los manuales populares influyó en su establecimiento. En 1752, por ejemplo, más o menos en la época en que la *Encyclopédie* comenzó a aparecer en una edición lujosa, Jacques Lacombe publicó en París un pequeño libro mucho más accesible en donde se resumían de manera concisa los nuevos supuestos: «Las *Artes* (*Beaux*) se distinguen de las Artes en general, en tanto y en cuanto estas últimas se destinan a la utilidad, mientras que las primeras tienen como propósito el placer. Las *Beaux Arts* son la obra del genio; tienen a la naturaleza por modelo, el gusto por maestro, el placer como propósito... la verdadera regla para juzgarla es la sensación» (Saisselin, 1970, 18). Aunque no se trata por cierto de una obra portátil, los cuatro volúmenes de la *Teoría general de las Bellas*



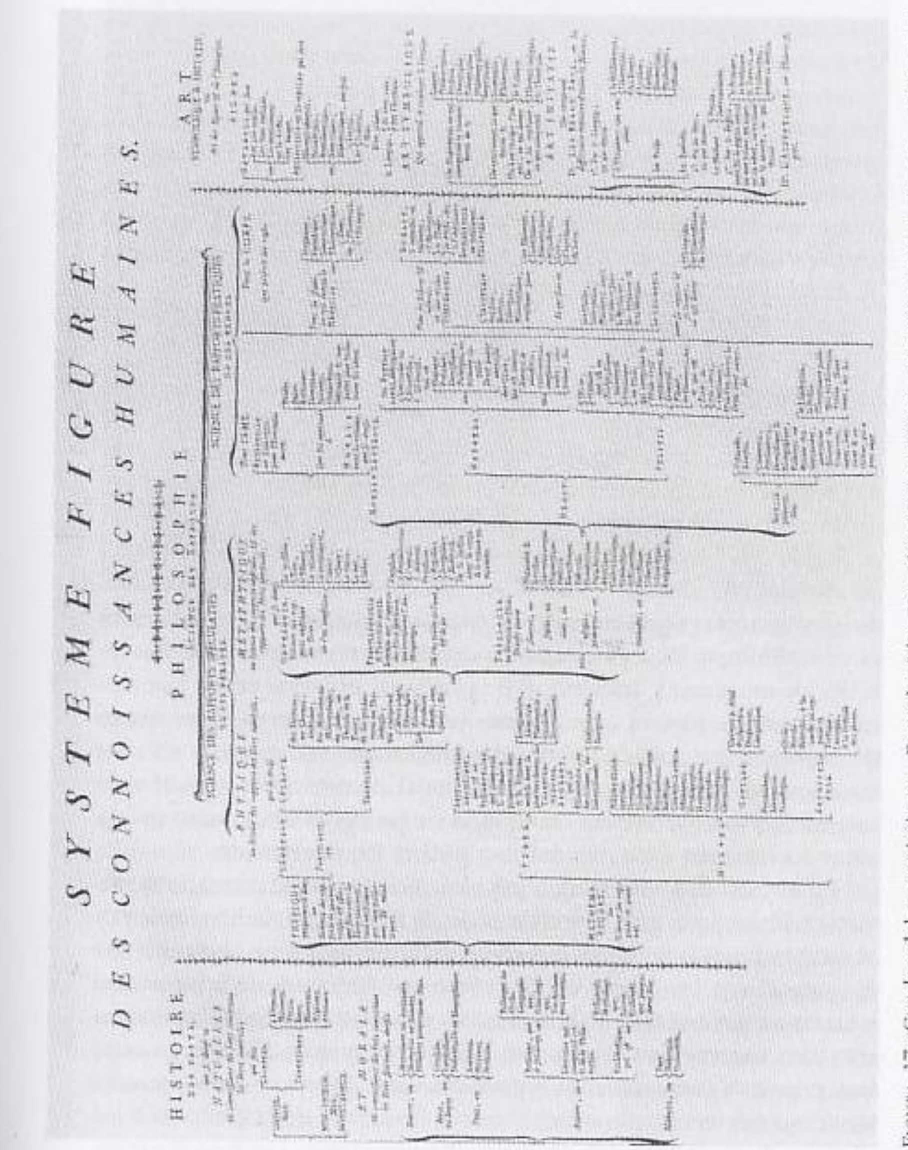



FIGURA 17. Cuadro del conocimiento, *Encyclopédie*, Yverdon, Suiza (1770). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.

*Artes* de J. G. Sulzer (1771) también aparecieron como diccionario para el público alemán. Pero más importante que los tratados de Batteux y D'Alembert o que los diccionarios de Lacombe y Sulzer, fueron las conversaciones informales en las exposiciones, los conciertos, las librerías y las salas de lectura en los salones franceses e italianos, en los clubes británicos, en los cafés alemanes y holandeses, además de los muchos ensayos, reseñas y cartas aparecidos en la prensa periódica. El importante papel jugado por estos intercambios sociales se verá cuando nos ocupemos de las instituciones artísticas que asumieron los nuevos conceptos y algunas características del arte público que hablaba acerca de ellos.

## Las nuevas instituciones de las bellas artes

Con excepción del teatro y de la ópera casi todas nuestras modernas instituciones de las bellas artes se establecieron en el siglo XVIII. Naturalmente, si nos proponemos rastrear el «origen» de tales instituciones, se pueden encontrar numerosos precedentes, pero lo cierto es que sólo en el siglo XVIII el museo de arte, la sala de conciertos y la crítica literaria adoptan los significados y las funciones modernas y se extienden por toda Europa. Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales. Esta separación institucional determinó la creación de una categoría característica como es la de las bellas artes, tanto quizás como los ensayos y los tratados escritos por los intelectuales.

En el caso de la literatura el rápido crecimiento del mercado de revistas y libros junto con la proliferación de bibliotecas de libre acceso y el establecimiento de los derechos de autor promovieron la división de la categoría de las «letras» en dos apartados: literatura de imaginación y literatura general (Fig. 18). Asimismo, estas instituciones relacionadas más directamente con el mercado ayudaron a que se difundieran otras tres prácticas que eran más específicamente «literarias» en el sentido moderno del término: la crítica literaria, la historia de la literatura y los cánones de las literaturas vernáculas (Kernan, 1989). Los tratados teóricos generales sobre poesía se remontan a Aristóteles, pero la crítica li-



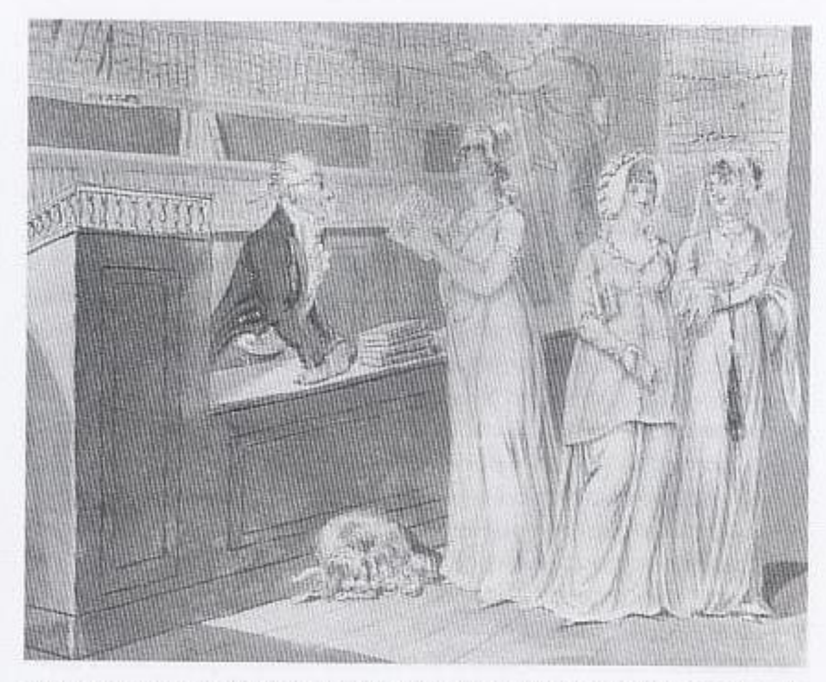


Figura 18. Isaac Cruikshank, *The Lending Library* (*ca.* 1800-1810). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

teraria en el sentido moderno del término, esto es, como reseña o examen de obras de las *belles lettres*, sólo llegó a institucionalizarse en el siglo XVIII. No sólo comenzaron a aparecer revistas dedicadas a comentar los nuevos libros sino que también se observa en este período un sostenido desplazamiento desde los títulos religiosos hacia las *belles lettres* (Berghahn, 1988). A comienzos del siglo XVIII el público todavía era lo suficientemente pequeño en número como para soportar sátiras sobre cuestiones poéticas como las que escribían Pope o Voltaire. La poesía era un terreno de controversia, y en él Voltaire era uno de sus protagonistas (Tompkins, 1980). Pero hacia la segunda mitad del siglo unos pocos escritores conseguían ya ganarse la vida con la crítica a medida que un número creciente de anónimos consumidores buscaban consejos sobre lo que debían leer entre las numerosas nuevas publicaciones disponibles. Nos encontramos ya a un paso del surgimiento de revistas tales como *Die Horen* (Las Horas) de Schiller, en las que se separaba a

las obras literarias de las obras de instrucción y mero pasatiempo (Berghahn, 1988). Durante gran parte del siglo XVII había habido un reconocimiento de textos que gozaban de autoridad procedentes del mundo antiguo y de antologías de citas y pasajes tomados de obras de la antigua Grecia y Roma, pero el moderno canon vernáculo comenzó a incorporar funciones adicionales en el siglo XVIII. Los pasajes escogidos por los creadores de las antologías antiguas, medievales o renacentistas, fueron tenidos ante todo como modelos de estilo y no tanto como «obras de arte» en el sentido moderno. Las antologías vernáculas del siglo XVII y comienzos del XVIII fueron concebidas compilando pasajes tomados de los autores más populares antes como ejemplos estilísticos que como una selección de grandes obras maestras de la literatura (DeJean, 1988). Sin embargo, el auge de la literatura impresa en el siglo XVIII y la falta de sofisticación de gran parte de los lectores procedentes de la nueva clase media parecía reclamar que se distinguiese el refinamiento de lo ordinario, y fue en esta situación que la noción religiosa de «canon» aplicada a libros con sentido de autoridad, escritos en lengua vernácula, comenzó a adoptar su forma moderna.[2]

En opinión de John Guillory, los cánones en lengua vernácula también actuaron como una especie de «capital cultural» que ayudó a separar a las clases media y alta de aquellos que no poseían tales bienes culturales. En las academias de la clase media británica, por ejemplo, la literatura vernácula o *polite letters* (literatura educada) sustituyó al emblema aristocrático del estatus, los clásicos latinos. Varias antologías de poesía y prosa, que contenían pasajes de Milton, Shakespeare, Addison, Gray, Barbauld, se usaron para enseñar redacción. Este nuevo capital cultural seguía siendo enseñado como medio para aprender elocuencia tanto en el habla como en la escritura, pero el canon en lengua vernácula más tarde se fundió con la idea de la obra de arte autónoma para formar compendios de grandes obras apreciados como ejemplos literarios que habría de tener su auge en el siglo XIX (Guillory, 1993).

Paralelamente al desplazamiento hacia un nuevo sistema clasificatorio que ubicaba la pintura en una categoría separada de las bellas artes tiene lugar un desplazamiento institucional: se pasa de enseñar y

2. La palabra «canon» se refería previamente a los libros de la Biblia o a una «regla» (como el canon legal), pero su extensión gradual hacia ámbitos secularizados se produjo en el siglo XVIII.



vender lienzos junto con muebles, joyas y otros bienes domésticos, a exponerlos en instituciones específicamente creadas para las bellas artes: las subastas, las exposiciones y los museos de arte. Aquí también el mercado jugó un papel clave. A medida que aumentaba el número de coleccionistas se fue haciendo posible la especialización y la condición social de los marchantes mejoró de tal modo que «hacia mediados del siglo XVIII se había completado la organización del mercado de arte [francés] tal como existe en la actualidad» (Pomian, 1987, 158).[3] En Inglaterra la presión ejercida por el comercio tuvo «el efecto de aumentar la brecha que separaba al arte de otras áreas» y de ampliar «el aura de exclusividad que empezó a distinguir a las pinturas de otros productos» (Pears, 1988, 64).

A comienzos del siglo XVIII las escasas exposiciones públicas de pintura en Italia o Francia solían durar unos pocos días y se celebraban coincidiendo con los festivales religiosos. Pero a partir de 1737 la Academia Francesa empezó a celebrar salones anuales que se hicieron muy populares, con un público mixto donde había artesanos y funcionarios así como burgueses ricos y miembros de la nobleza. Se trataba de «la primera exposición abierta, de entrada libre y prolongada de arte contemporáneo en Europa que se ofrecía en un escenario completamente laico» (Crow, 1985, 3) (Fig. 19). Por contraste, en Inglaterra, las primeras exposiciones, hacia 1760, ponían una tarifa de entrada para excluir a los «sirvientes, los soldados, los estibadores, las mujeres con niños, etcétera» (Pears, 1988, 127). Se da pues un tránsito natural desde el crecimiento de un público de clase media que asiste a exposiciones de arte hacia la idea de un museo público de arte. Por toda Europa parte de las colecciones reales quedaron abiertas al público en la segunda mitad del siglo (Londres, París, Munich, Viena y Roma). En Florencia los Uffizi poco a poco fueron separando la escultura y la pintura de las curiosidades naturales y científicas de modo tal que hacia finales del siglo sus salones se convirtieron en un museo dedicado esencialmente al arte (Pomian, 1987). Muchas de estas colecciones limitaban severamente el acceso público pero su establecimiento es un importante indicio de que

3. Pomian considera que en Francia el número de coleccionistas empezó a crecer, pasando de ser unos 150 aproximadamente en 1700-1720 hasta llegar a quinientos entre 1750 y 1790. Esta afluencia hizo que, paralelamente, cada año se incrementase el número de subastas anuales.



FIGURA 19. Gabriel de Saint Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*. Cortesía de la Bibliothèque Nationale, Paris.

la idea de arte se había impuesto como ámbito autónomo, puesto que en tales exposiciones las obras quedaban sustraídas de sus contextos funcionales originales. La transformación del Louvre en un museo de arte durante la Revolución Francesa dio lugar a un debate de tal intensidad acerca del significado y los efectos de esta separación que merece un análisis especial como el que llevo a cabo en el capítulo 9.

Otro indicador de la transformación de las obras que hasta ese momento eran funcionales en «arte», es la experiencia educativa, propia de las clases altas, que los ingleses llaman *continental grand tour* y que los franceses y alemanes refieren como «viaje por Italia». Limitado a unos pocos miembros de la aristocracia, el fenómeno se extendió en el siglo XVIII y las artes tuvieron un especial papel en él. La pintura y la escultura eran contempladas a distancia, independientemente de sus propósitos originales. Así se comportaban los protestantes ingleses o alema-



nes, o los franceses voltaireanos que visitaban San Pedro o el Duomo de Florencia. El *grand tour* también alentaba la tendencia a mirar las obras arquitectónicas. La arquitectura, la más «utilitaria» de las bellas artes, era observada sobre todo en función de la belleza y el estilo. Estrechamente relacionado con el *grand tour* de la nobleza y la burguesía acaudalada estaba el deseo de viajar, «ver» la naturaleza y otras localidades, que se desarrolló entre la clase media en la segunda mitad de siglo. Se acuñó la nueva palabra «turista», y los ingleses, especialmente, viajaron para mirar paisajes pintorescos y visitar las grandes casas de campo y los jardines de la aristocracia (Abrams, 1989). El nuevo turista de arte y visitante de museos necesitaba contar con una guía para saber qué cosas eran famosas o merecedoras de atención. Los tratados más tradicionales sobre pintura, escultura o arquitectura habían sido escritos, en principio, para ser usados por artesanos/artistas, o por pequeños círculos de *connoisseur* y coleccionistas. Pero con el auge de las exposiciones de arte, la crítica periodística se desarrolló con objeto de evaluar las nuevas obras y las exposiciones destinadas al público general. Junto con la crítica de arte en el sentido moderno del término, aparecieron las primeras modernas historias del arte. La mayor parte de las historias del arte previas habían sido organizadas de forma biográfica, pero la construcción de la categoría de arte hacía ahora concebible una historia «del arte», de un período o lugar determinados. En 1764 J. J. Winckelmann publicó el primer libro en que se leía la frase «historia del arte» en el título (*Historia del arte antiguo* [1764] 1966).

A comienzos del siglo XVIII la música todavía estaba integrada en el tejido de la vida social, compuesta e interpretada para ocasiones religiosas y cívicas o para solaz privado y público. Pero a lo largo del siglo el número e importancia de los conciertos públicos aumentó considerablemente. Los primeros conciertos de pago que se dieron en Londres se remontan a 1670. A finales de siglo, estos pequeños conciertos eran algo habitual en la vida de Londres y en 1750 se habían puesto de moda. En Francia, donde la ópera del estado ejercía un monopolio sobre las interpretaciones públicas, los primeros conciertos programados de forma regular tuvieron lugar en el Palacio de las Tullerías en 1725 durante la Cuaresma, cuando las representaciones de ópera estaban prohibidas (Goubert y Roche, 1991). En los pequeños principados alemanes ya habían tenido lugar conciertos por suscripción en Francfort desde 1712, en Hamburgo desde 1721, y en Leipzig desde 1743, donde

la planta baja del *Gewandhaus* de Leipzig (sala de los mercaderes de paños) fue remodelada en 1781 para convertirse en la primera sala de conciertos europea dedicada a la interpretación de música instrumental para orquesta (Raynor, 1978). Esta nueva experiencia de escuchar música por ella misma también vino acompañada de los comienzos de la moderna crítica musical así como de las primeras historias generales de la música.

Si bien no era una institución específicamente musical, uno de los sitios más conocidos de Londres en el siglo XVIII, los jardines de Vauxhall, ofrecen un buen ejemplo de la institucionalización de la separación entre las denominadas artes educadas y las artes vulgares. Cuando Jonathan Tyers se hizo cargo de Vauxhall en 1728, este lugar todavía tenía la reputación de servir como un burdel al aire libre. Tyers lo limpió, física y culturalmente, expulsando de él a las prostitutas, a los vendedores ambulantes y a los músicos callejeros y creó amplias avenidas bien iluminadas con columnatas, arcos, estatuas y elaboradas glorietas. También trajo la cultura a Vauxhall al contratar una orquesta y a cantantes conocidos de Londres que interpretaron la música de J. C. Bach y Georg Friedrich Haendel. Por supuesto, Vauxhall siguió siendo un jardín al aire libre y para la mayor parte de las personas la música servía como fondo más que como algo que debía ser escuchado en silencio (Fig. 20). Sin embargo, en 1735 había ya una orquesta alojada en un entarimado situado dentro de un pabellón cilíndrico que «imponía una brecha entre los intérpretes y el público». El mensaje social y cultural de Vauxhall se hizo carne en los contemporáneos, que explícitamente marcaban el contraste entre sus placeres refinados y las diversiones vulgares de las ferias y las tabernas (Solkin, 1992, 115).

## El nuevo público de arte

En el siglo XVII el público para la mayor parte de los escritores, los pintores, los compositores, estaba formado por un pequeño grupo de mecenas, *connoisseurs* y aficionados cuyos gustos y preferencias eran bien conocidos. Durante el siglo XVIII las nuevas instituciones artísticas: el concierto, la exposición de pintura y la revista literaria, contribuyeron a generar un público más amplio y variado, cuya diversidad y anonimato crecientes obligaban a reacuñar los términos propios de las ar-



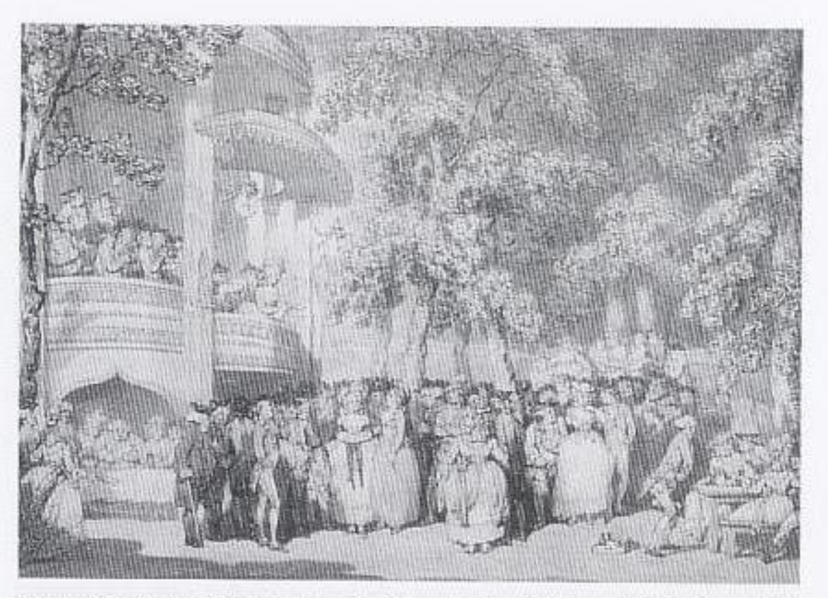


FIGURA 20. Thomas Rowlandson, Jardines de Vauxhall (*ca.* 1784). Cortesía de Yale Center for British Art.

tes. El público de las exposiciones y conciertos, que leía libros y reseñas críticas y se reunía en los cafés y clubes para discutirlas, era ahora lo suficientemente grande como para subvencionar la producción artística a través de la combinación de sus preferencias individuales.[4] Los escritores del siglo XVIII estaban profundamente divididos acerca de quién debía ser escuchado entre este nuevo público de arte. Estaban divididos, en realidad, en cuanto a quién debía ser considerado como formando parte de él. En efecto, el término «público» podía significar a veces todo el pueblo, pero más a menudo se refería a la parte valiosa de la sociedad a *diferencia de* «el pueblo». «El pueblo», en este sentido res-

4. Este público formaba parte de lo que se ha llamado la «esfera pública» creada por la multiplicación de los periódicos, de los cafés y de los clubes de lectura para el libre intercambio de ideas. La clásica discusión acerca de la esfera de lo público ha corrido a cargo de Habermas ([1962] 1989). A partir de 1962 se produjo una cantidad importante de literatura académica sobre el sentido y la utilidad del concepto; véase Chartier (1988, 20-37).

tringido, tenía distintos nombres, desde el meramente peyorativo («multitud», populacho) al abiertamente hostil («turba», «chusma», *canaille*, *Pöbel*), de quienes se decía que eran fácilmente dominados por la emoción, los prejuicios y los intereses mezquinos. El verdadero «público», por contraste con éste, era aquel cuya propiedad y educación habilitaban para juzgar en materias políticas y culturales de forma imparcial (Barrell, 1986; Chartier, 1991).

Obviamente, la creciente participación de las clases medias y bajas en las nuevas instituciones de arte planteaba un agudo problema para quienes trataban de definir cuál debía ser el público adecuado para las bellas artes. Había un amplio acuerdo en cuanto a que los sectores más bajos eran incapaces de apreciar las bellas artes, pero no estaba claro dónde comenzaba lo «medio» de la clase media y dónde ese medio se convertía en «bajo». Lo que llamamos «clase media» en Inglaterra y «burguesía» en el continente europeo era en realidad una jerarquía enormemente desproporcionada en cuanto a riqueza, educación, condición social y experiencia, y abarcaba desde los ricos mercaderes o financieros en los grados superiores hasta los empleados y oficinistas, los pequeños comerciantes y los artesanos por cuenta propia o los granjeros independientes. Quien se ubicase dentro de esta jerarquía tendía a emular a aquellos situados en los rangos superiores, ya sea asistiendo a un concierto o una exposición o, en el caso de los más ricos, por medio de la adquisición de un clavicordio o de la contratación de un pintor de retratos. No faltó quien reaccionara a esta emulación y a su inevitable mezcla de formas artísticas bajas y elevadas con sorna, como se observa en la descripción que hace Horace Walpole de sus experiencias como candidato al Parlamento en 1761: «Imaginadme... cenando con doscientos individuos como aquellos... entre... hurras, canciones y tabaco, para terminar bailando danzas campesinas y jugando al *whist* por seis peniques. Lo he sobrellevado alegremente... he permanecido sentado durante horas escuchando a señoritas tocar el clavicordio y he contemplado innumerables copias de Rubens pergeñadas por Alderman» (Porter, 1990, 65). Hogarth, Swift y Pope no fueron tan gentiles con las pretensiones culturales de las nuevas clases ascendentes.

El resultado del empleo de preferencias culturales para marcar la ascensión social no sólo hizo que la clase media emulara los gustos aristocráticos en las bellas artes sino que además produjo un gradual distanciamiento con respecto de la cultura de clase baja. Una expresión de



este distanciamiento fue la tendencia a estigmatizar las formas culturales populares como «meramente recreativas» por comparación con los placeres elitistas proporcionados por las bellas artes. En *Joseph Andrews*, Fielding llamó la atención con humor sobre la distinción típica del siglo XVIII entre cultura de élite y cultura popular: «Mientras el Pueblo a la Moda ocupaba los lugares que les correspondían en cortes, asambleas, óperas, bailes, etcétera... el pueblo que no estaba a la moda lo hacía junto a un palacio real, en el denominado Jardín del Oso de su Majestad, y ha estado en constante posesión de todos sus saraos, ferias, jaranas, etcétera... lejos de contemplarse unos a otros como cristianos cofrades, poco hacían por mirarse unos a otros como miembros de la misma especie» ([1742] 1961, 136). Refiriéndose a esta separación, Peter Burke afirma: «En 1500, la cultura popular era la cultura de todos; una cultura secundaria para las personas cultas y educadas y la única cultura para todos los demás. Sin embargo, hacia 1800, en la mayor parte de Europa el clero, la nobleza, los mercaderes y los profesionales y sus esposas habían dejado la cultura popular en manos de las clases bajas» (1978, 270). Por supuesto, esto no significa que durante todo el siglo XVIII y más adelante no hubiese frecuentes contactos entre la cultura alta y baja, pero las nuevas ideas e instituciones de las bellas artes hacían que las diferencias entre estas culturas fuesen palpables (Burke, 1993) (Fig. 21).

La confraternidad entre la aristocracia y las capas altas de la clase media británica ya había tenido lugar hasta cierto punto en la política, donde ambos grupos ocupaban sus respectivos puestos; con mayor frecuencia se daba en las instituciones de caridad, los clubes científicos y los círculos bibliófilos y las sociedades musicales, así como en los cafés o en los jardines públicos como Vauxhall. Un término clave para quienes participaban en este estrato social y cultural en Gran Bretaña fue «la buena educación» (*the polite*). El término «buena educación» nos sugiere una virtud menor, pero en el siglo XVIII era un término social y cultural crucial de amplia aplicación. La buena educación significaba no sólo las buenas maneras sino que hacía referencia al perfil cultivado de un gentilhombre o de una dama. El individuo de buena educación era aquel que podía conversar sabiendo de qué hablaba, pero sin pedantería, sobre arte, literatura, etcétera, en los cafés, clubes y sociedades de la época (Klein, 1994).

Podría decirse que un factor menor que contribuyó a la estabilidad



FIGURA 21. William Hogarth, *Feria de Southwark* (1733). La estampa muestra una multitud variopinta que acude a la feria a echar suerte en el juego y en el flirteo, y que está dispuesta a que le roben los bolsillos, a ver funambulistas, luchadores, tragafuegos, magos y diversas compañías de teatro; la joven alta que bate el tambor anuncia una tropilla de jugadores.

social de Inglaterra durante el siglo XVIII fue la creación de un ámbito común de cultura elevada y de arte refinado que la nobleza, la *gentry*, y la clase media educada podían compartir. Así lo afirma abiertamente lord Kames en sus *Elementos de crítica*: «Las Bellas Artes han sido siempre alentadas por los Príncipes sabios no sólo como deleite privado sino por su benéfica influencia en la sociedad. Al unir diferentes rangos en los mismos placeres elegantes, los príncipes promueven la benevolencia; al ensalzar el amor al orden, refuerzan la sumisión al gobierno» (1762, III). En otro pasaje Kames deja bien claro que los trabajadores y los artesanos no estaban incluidos. Por muy fastidiosos que le parecieran a Walpole los interminables recitales de clavicordio y las copias de Rubens, estas manifestaciones eran muestras —modestas si cabe— de una creencia común en la solidaridad de los «bien



educados» a través de una participación en los «mismos placeres elegantes».

Las divisiones sociales en Francia y Alemania eran más pronunciadas que en Inglaterra, pero los sectores de la nobleza y la burguesía más afectados por las ideas de la Ilustración también empezaron a encontrar un terreno común en las instituciones de la alta cultura: los salones y las academias. Aunque sólo involucraban a un puñado de personas, estas instituciones eran vistas por los *philosophes* como D'Alembert como un ámbito aparte en el que los miembros, cualquiera que fuese su condición social, formaban parte de la «república de las letras» sin por ello comprometer a la sociedad estamentaria y a los privilegios (Goodman, 1994). El crecimiento de la clase media fue aún más lento en los distintos estados alemanes, pero incluso ahí se puede discernir hasta cierto punto una coincidencia entre la aristocracia, los ricos y los sectores más cultos de la clase media en torno a las bellas artes. Kant, por ejemplo, comienza sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* con un contraste entre quienes tienen apetitos groseros y miran las cosas en términos de dinero o de sexo, y las personas de «noble sensibilidad» a las que les interesan los «sentimientos más refinados» (Kant, 1960, 46).

Los sectores medios podían alcanzar la condición de público educado en parte porque no participaban de las diversiones vulgares propias de los pobres y en cambio frecuentaban las instituciones de las bellas artes. Por otra parte cabía la posibilidad de que algunos nobles y burgueses dejaran a un lado la cultura, o la atención hacia las bellas artes, mezclándose si acaso con pasatiempos de baja categoría, como las riñas de gallos (Fig. 22). Como es obvio, el noble francés ignorante enterrado en las provincias, el «hidalgo papanatas» inglés al que sólo le interesan la carne, la bebida y la caza, o el *junker* prusiano preocupado por sus caballos y su rango, eran en relación con las bellas artes apenas más sensibles o cultivados que el populacho. La clase media cultivada y la nobleza que conformaban el público afín a las bellas artes podían ser tan severos con relación a sus pares sociales más vulgares como lo eran con relación al ignorante populacho. En 1746 el conde de Egmond y dos miembros reconocidos de la clase media se encontraron en un café para ridiculizar a un mercader ennoblecido quien «con una fortuna de un par de miles de libras» se vanagloriaba «de no haber comprado en toda su vida un libro, un cuadro o un grabado» (Pears, 1988, 14).



FIGURA 22. William Hogarth, *The Cockpit* (1759). Las apuestas en las riñas de gallos fueron de los pasatiempos más populares en la Inglaterra del siglo XVIII. Aquí, lord Albermarle Bertie, ciego, aparece rodeado de una multitud roñosa reunida en la Royal Cockpit de St. James' Park.

La categoría de arte y su criterio de placer refinado y juicio fundado no era una construcción puramente intelectual, como tampoco la simple expresión de una división social existente, sino que era parte de un esfuerzo dirigido a instituir una nueva distinción que era al mismo tiempo social y cultural. En este elevado nivel cultural, nobles y burgueses podían compartir el mismo contexto como público de las bellas artes, y al mismo tiempo rechazar las frívolas diversiones de los ricos o de los individuos de alta alcurnia así como los vulgares pasatiempos del populacho. En el *Salón de 1767* de Diderot hay un pasaje que traza claramente estos dos rechazos: «El dinero... degrada y destruye a las bellas artes... [que] están subordinadas a la fantasía y el capricho de un puñado de ricos... o abandonadas a merced de la multitud de los indigentes, que lucha, trabajando pobremente en todos los géneros, para darse a sí



misma el lustre de la riqueza» (Diderot, [1767] 1995, 77). No es casual que cuando apareció el libro de Batteux *Les beaux arts reduits à un même principe* en su paráfrasis inglesa pirateada, el término *beaux arts* se tradujera como «artes bien educadas» con sus fuertes connotaciones clasistas (Kristeller, 1990). Inicialmente tanto «las artes bien educadas» como las «artes elegantes» alternaban con las «bellas artes» en tanto que nombres de la nueva categoría, aunque «artes bien educadas» fue el que se usó con más asiduidad a lo largo de todo el siglo. La nueva categoría de artes bien educadas o bellas, de ahí en adelante, serviría a las sociedades europea y norteamericana, como signo de un nuevo tipo de refinamiento social y de distinción social.

Nada mejor que la carrera de Voltaire para ilustrar el cambio en la condición del artista en el siglo XVIII. Voltaire, que había sido golpeado en 1726 por los lacayos de un noble al que había insultado y que más tarde hubo de ser encerrado en La Bastilla tras haber protestado por el episodio, tuvo que exiliarse de París debido a la poca simpatía que mostraba hacia la aristocracia parisiense cuyos salones, sin embargo, había frecuentado. Pero cuando regresó a París, cincuenta años después, en 1758, no sólo fue saludado en público por las calles y condecorado por la Académie Française sino que además los aristócratas competían entre sí para conseguir su favor. Al morir un año después, Voltaire, pese a haber hecho gestos de que aceptaría la extremaunción, finalmente la rechazó, razón por la cual tuvo que ser enterrado en secreto, para evitar que su cuerpo fuera arrojado a una fosa común con las prostitutas, los ladrones y los actores. No obstante, diez años después, cuando la revolución secularizó las propiedades de la Iglesia y convirtió la gigantesca iglesia neoclásica de Saint Genèvieve en el *Panthéon* para los «grandes hombres» de Francia, los restos de Voltaire fueron los primeros en ingresar al mausoleo (Fig. 23).

### LA SEPARACIÓN ENTRE ARTISTA Y ARTESANO

En la época en la que Voltaire ingresó en el *Panthéon*, la vieja idea del artesano/artista había sido definitivamente abandonada. Esto es claramente evidente en el cambio sufrido por los términos. La obra de Dubos *Reflexiones críticas sobre poesía y pintura*, de 1719, que fue ampliamente leída, se refiere a los poetas y pintores como «artesanos», pese a



FIGURA 23. Jean-Jacques Lagrenée hijo, *Traslado de los restos de Voltaire al Panthéon* (1791). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, Paris.

que Dubos se excusaba por emplear el término, explicando que resultaba un tanto absurdo combinar «artesano» con adjetivos tales como «ilustre o cualquier otro epíteto apropiado» (Dubos, 1993, 2). Obviamente, no consideraba la palabra «artista» como una alternativa. Tan tarde como en 1740 el diccionario oficial de la Académie Française seguía definiendo la palabra «artista» como «quien trabaja en un arte... en particular aquéllos que ejecutan operaciones químicas». Las definiciones de los términos «artista» y «artesano» de los ingleses, italianos o los españoles, durante el siglo XVIII, tampoco distinguen claramente entre ellos.[1] Sin embargo, hacia 1750, ya se presentaban signos inequívocos de que

1. En los diccionarios ingleses Baily (1770), Ash (1775) y Webster (1807) se usa el término «artista» para definir «artesano». Los términos «hombre de oficio» y «trabajador manual» parecen específicamente asociados a las artes mecánicas, aunque no hay ningún indicio de que «artista», «artesano» o «artífice» tuvieran un significado muy distinto al de «hombre de oficio». Todos estos términos se definían a través de nociones como la de comercio, manufactura y trabajador. El diccionario de 1726 de la Academia Española define



la moderna polaridad artista *versus* artesano se había impuesto. El *Diccionario portátil de las bellas artes* de Lacombe (1752) lo afirma sin vacilaciones: «Se da este nombre [artista] a aquél que ejerce alguna de las artes liberales y, en especial, a los pintores, escultores y grabadores» (1752). Muy pronto otros diccionarios y enciclopedias comenzaron a definir «artista» y «artesano» como términos opuestos (Heinich, 1993). Rousseau reconoció la nueva polaridad en su *Émile* (1762), mofándose de «esos individuos que se dan a sí mismos aires de importancia y a los que se llama artistas en vez de artesanos, y que trabajan sólo para los ricos ociosos» (Rousseau, [1762] 1957, 186). En un inicio, como ejemplos de artistas en el nuevo sentido del término se tomó a los de las artes visuales, pero la categoría llegó a ganar tanto prestigio que muy pronto se extendió también a los creadores musicales y literarios (Watelet, 1788, 286). De hecho, fueron tantas las profesiones que reclamaban para sí la condición del artista que un agudo observador como Mercier empezó a tomar el asunto a broma, al sugerir que «el reinado de la palabra Artista» podía haber llegado a término por efecto del «pleito planteado por los gallineros-Artistas de La Flèche contra los gallineros-Artistas de Le Mans» (Shroder, 1961, 5).

Antes de observar cómo la antigua imagen de artesano/artista quedó dividida en dos conceptos hemos de considerar las condiciones sociales e intitucionales que impulsaban a artistas y artesanos a distanciarse entre sí. Pese al ascenso de la condición de los pintores de la corte, de Leonardo a Velázquez, y el prestigio ganado por la Academia Francesa, el marqués D'Argens seguía quejándose, en 1730, de que la mayoría de los franceses «no puede distinguir entre un pintor y un zapatero» (Chatelus, 1991, 277). Una de las dificultades que plantea el generalizar acerca de los pintores es que su condición variaba enormemente, desde el puñado de ricos y ennoblecidos académicos que ocupaban las primeras posiciones hasta los más humildes decoradores que pintaban muebles, carruajes y rótulos, situados en las posiciones inferiores. Varios factores contribuyeron a regularizar la condición ya bastante elevada de que gozaban los pintores de caballete y más adelante

«artífice» como un trabajador en las artes manuales o mecánicas, pero pone como ejemplos «la escultura o la arquitectura». Como no se trata de alargar esta nota con los detalles bibliográficos de cada uno de los diccionarios consultados, sugiero al lector consultar la bibliografía de Cordell. Véase Cuningham Memorial Library (1975).

habrían de promover el ascenso de otros, más directamente ligados a los géneros funcionales. Un factor institucional fue la repentina proliferación de las academias, que pasaron de ser diez en 1740 a ser más de un centenar hacia 1790. La más notoria, la Royal Academy británica (1769), fue concebida con objeto de elevar el estatus de los artistas, por asociación con el modelo francés. Su primer presidente, Joshua Reynolds, exhortó a sus colegas y estudiantes a seguir el «ideal de la belleza» para no caer en la «mera mecánica» (Reynolds, [1770] 1975, 43) (Fig. 24). La mayoría de las academias tenían protectores entre la realeza, funcionarios con títulos de resonancia, libertad con respecto a las restricciones gremiales y celebraban exposiciones periódicas donde enseñaban las obras de sus miembros. Gracias a sus nuevas academias, Dresde (1764), Copenhague (1769), Estocolmo (1784) y Berlín (1786)



FIGURA 24. Johann Zoffany, *Los miembros de la Real Academia* (1771-1772). Cortesía de The Royal Collection, © 2.000, Su Majestad la Reina Isabel II. Fueron admitidas como miembros fundadores de la Real Academia británica dos mujeres pintoras, Angelica Kaufmann y Mary Moser, ambas hijas de extranjeros, pero están presentes en este análisis del modelo masculino desnudo solamente a través de sus respectivos retratos, colgados de la pared. Ninguna mujer más fue admitida en la Academia hasta 1922.



pudieron llevar a cabo sus primeras exposiciones oficiales de arte (Pevsner, 1940).

La creación de tantas academias habría de elevar la condición social de algunos pintores a expensas de otros, pero un factor aún más importante fue la expansión del mercado del arte, que condujo a una mayor especialización. En la primera mitad del siglo XVIII, muchos pintores seguían trabajando en una gran variedad de tareas. A menudo empezaban como pintores de carruajes o de rótulos y poco a poco se iban abriendo camino, haciéndose cargo de géneros más difíciles, como, por ejemplo, pintar escenas figurativas de gran escala como las que realizaron François Boucher o Jean-Honoré Fragonard en los muros de las casas aristocráticas (Chatelus, 1991). En la segunda mitad del siglo, las especialidades de menor rango se separaron debido a los cambios operados en la decoración de las casas, los carruajes y los rótulos y carteles. La ejecución de elaborados rótulos pintados, algo que había sido realizado por gente tan distinguida como Jean-Antoine Watteau en Francia o Godfrey Kneller en Inglaterra, fue casi eliminada en Londres por una ley de 1768 que prohibía que se desplegaran rótulos y carteles que obstaculizaran el tráfico (Fig. 25). Los cambios en los gustos domésticos hicieron que las partes figurativas de la decoración de la casa se redujeran en tamaño y se pintaran en los estudios de los pintores, lo cual habría de afectar al contacto, antaño tradicional, entre los pintores de caballete y los decoradores. Finalmente, a medida que se desarrolló la manufactura comercial de la pintura, los pintores decorativos ya no necesitaban saber cómo combinar los pigmentos sino que, en su mayoría, se dedicaban a vender sus trabajos (Pears, 1988). Para finales del siglo el «artista» y el «artesano» se habían separado no sólo en un plano semántico sino además en la práctica, y ya no tenían contacto entre sí.

Al tiempo que los cambios sociales y tecnológicos ocasionaban la caída del estatus de los pintores utilitarios, otras fuerzas del mercado provocaban el ascenso de los pintores de caballete. Bajo el sistema de mecenazgo y el encargo por comisión el propietario de una pintura obviamente conocía a quien la ejecutaba y hasta podía sugerirle el motivo o el tema del trabajo. Pero, a medida que iba aumentando la reventa de pinturas a través de los marchantes y las exposiciones, fue aumentando el número de pinturas realizadas para ser vendidas en el mercado, lo cual condujo a atraer el interés en el estilo de un pintor y

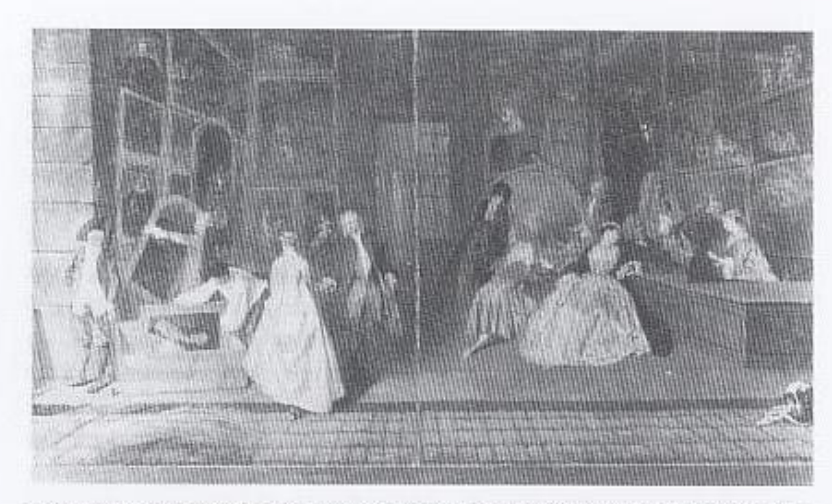
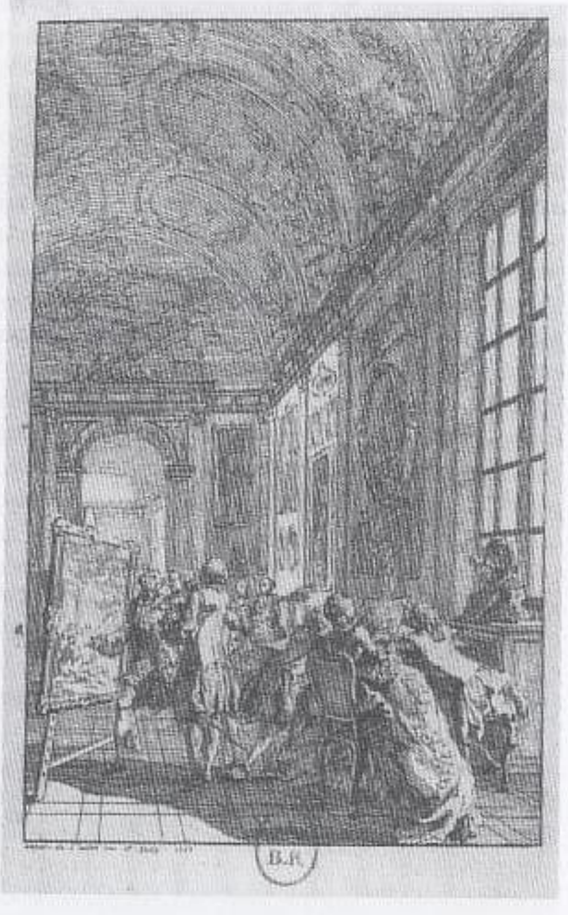


FIGURA 25. Jean-Antoine Watteau, *El rótulo de la tienda de Gersaint* (1720). Cortesía de Foto Marburg/Art Resource, Nueva York. Gersaint era un marchante de pintura, y la pintura de Watteau estaba en realidad en el frente de su tienda a modo de anuncio.

en su firma. Tal como ha sido descubierto por Krystoff Pomian, los catálogos de venta de pinturas francesas de la primera mitad del siglo XVIII solían describir las pinturas por su tamaño, enmarcado y tema o motivo, y mencionaban el nombre del pintor sólo al final de la descripción. Esto reflejaba el hecho de que el tema o el motivo y la «belleza», tal como eran valorados por los *connoisseurs*, eran considerados con frecuencia como más importantes en una pintura de esa época que la identidad del pintor o del taller que la había realizado (Fig. 26). Para finales de 1760, sin embargo, los catálogos de ventas empezaron a poner los nombres de los pintores al comienzo de las descripciones de las pinturas. Algo similar sucedió con los catálogos de las exposiciones bienales de la Academia Francesa, llamadas «Salones» (por el Salón de Apolo del Louvre, donde se celebraban). Los catálogos de los Salones que antaño enumeraban las pinturas por orden de ubicación en las paredes de la exposición, también cambiaron la forma de citar el nombre de los pintores hacia el año 1750 (Pomian, 1987). No es en absoluto accidental que, al mismo tiempo que se desarrollaba esta necesidad práctica y circunstancial de conocer la procedencia de una obra, los críticos y los



FIGURA 26. Augustin de Saint Aubin, frontispicio, catálogo de ventas (1757). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.




teóricos pusieran cada vez más acento en la originalidad y en la expresión creativa.[2]

Otros factores institucionales, como los que también contribuyeron a cambiar la imagen de los pintores, transformaron la imagen y el esta-

2. Nathalie Heinich ha sugerido tres modelos de la carrera del pintor en el siglo XVIII: el viejo modelo del taller, el modelo de la academia y el nuevo modelo de la reputación lograda a través del mercado.

tus del arquitecto. En la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII todavía existían los maestros aparejadores-arquitectos así como muchos aficionados aristocráticos que diseñaban sus propios edificios, pero el moderno arquitecto profesional ya estaba surgiendo como resultado del crecimiento de las ciudades y el aumento de la riqueza de las clases medias. El auge de la construcción urbana condujo a la creación de comités edilicios que buscaban los servicios de arquitectos profesionales y la competencia en el mercado empezó a reemplazar la vieja relación entre el arquitecto y el aristócrata que le encargaba la obra. El nuevo tipo de profesional no sólo montó oficinas bien organizadas y negoció pingües estipendios sino que además insistió en controlar todos los detalles de la construcción de sus diseños arquitectónicos. Otros signos institucionales de la creciente separación del arquitecto con relación a los aparejadores, capataces e ingenieros fue la abolición por parte del gobierno británico de los cargos de capataz general y maestro aparejador (1782) y el surgimiento de organizaciones características tales como la Sociedad de Ingenieros Civiles (1771), el Club de Agrimensores (1792) y el Instituto de los Arquitectos Británicos (1834). Entre 1800 y 1830 se produjo otro gran cambio como resultado del rápido crecimiento urbano y de la importancia cada vez mayor del «contratista general», que ahora se interponía entre el cliente y el arquitecto, por un lado, y entre el arquitecto y los diversos maestros de oficio por el otro, lo cual condujo a una «gradual declinación tanto en la habilidad como en la iniciativa de los oficios de la construcción» y aumentó la dependencia por parte del arquitecto con relación a los dibujos detallados y las especificaciones (Wilton-Ely, 1977, 194). Así como los «artistas» y los pintores «de oficio» quedaron separados entre sí por los cambios sociales y económicos tanto como por la difusión de nuevas ideas, así también los arquitectos se elevaron por encima de los aparejadores a consecuencia de los cambios en la práctica de la construcción.

En Francia, la elevación del arquitecto por encima de los aparejadores y maestros albañiles ya había tenido un gran auge a finales del siglo XVII con la creación de la Académie Royale d'Architecture en 1671, donde los estudiantes recibían una instrucción puramente intelectual antes de ingresar en las canteras y en las obras. Hacia 1747, año en que el tratado de Batteux acuñó la categoría de las bellas artes como opuesta a la de las artesanías y oficios (con la arquitectura y la retórica entre las «artes mixtas»), la creación de la École des Ponts et Chaussés (Es-



cuela de puentes y caminos) marcó el comienzo de la separación entre arquitectos e ingenieros, separación que se acentuaría más tarde con el establecimiento de la École Polytechnique en 1794. No obstante, ambas, la École Polytechnique y la École des Beaux Arts (sucesora de las academias de pintura, escultura y arquitectura después de la revolución) ofrecían cursos de arquitectura, hecho que refleja el carácter «mixto» de ésta.

Uno de los efectos que tuvo esta enseñanza dual fue la tendencia de algunos arquitectos franceses a verse a sí mismos principalmente como constructores-ingenieros mientras que otros se consideraban artistas y veían a la arquitectura como un ámbito en el que se creaban obras de arte. Para Étienne-Louis Boullé, cuyos diseños de colosales estructuras siderales recientemente se han convertido en objetos de admiración, la arquitectura era una especie de poesía, algo para ser contemplado y no tanto para vivir o trabajar, y el arquitecto era ante todo un artista creador de imágenes (Fig. 27). La construcción efectiva era «se-

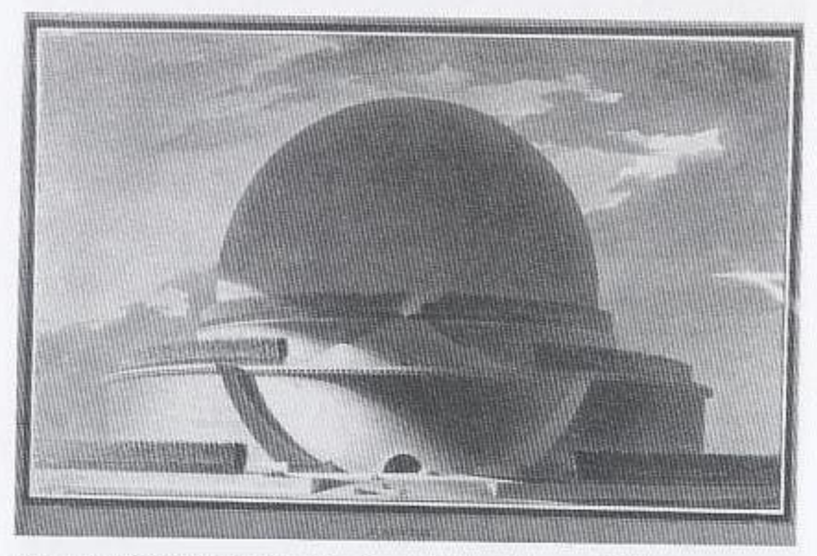


FIGURA 27. Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio para Newton* (1784). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. Como se puede apreciar a partir del tamaño relativo de los árboles y las pequeñas figuras que aparecen en la escalera del frente, el cenotafio era enorme e imposible de construir.

cundaria» para Boullé y tenía en mente la constitución de un «museo de la arquitectura» que contendría todo lo importante para ese arte. Obviamente esta imagen exaltada del arquitecto como artista poco tenía que ver con los conocimientos prácticos de la gente de oficio o con los cálculos de los ingenieros (Rosenau, 1974). Desde una posición similar a la de Boullé, Claude-Nicolas Ledoux escribió acerca del arquitecto en 1804: «El artesano es la máquina del Creador; el hombre de genio es el Creador mismo» (Kruft, 1994, 162).

El ascenso a la condición social y la concepción social que tenían de sí mismos escritores como Voltaire o Alexander Pope también vino aparejado de la gradual sustitución de las relaciones con los mecenas por un sistema de mercado. A comienzos del siglo XVIII muchos escritores británicos seguían ganándose la vida como secretarios, bibliotecarios o escritores a sueldo que producían panegíricos o libelos por encargo de sus patrones. A mediados del siglo los lectores británicos eran lo suficientemente numerosos como para proporcionar un medio de vida precario, aunque independiente, para un número cada vez mayor de escritores. En Francia y en Alemania la mayor parte de los escritores siguió dependiendo del patronazgo, pese a que la forma en que fue recibido Voltaire en París demuestra que hacia la década de 1760 «el hombre de letras francés comenzaba a adquirir una autoridad espiritual más elevada que la que tenía el clero» (Benichou, 1973). Un ejemplo de este desplazamiento desde el patronazgo a la independencia basada en el mercado es la famosa carta en la que Samuel Johnson descalifica a lord Chesterfield, quien decía haber apoyado la preparación del *Diccionario* de Johnson: «Un mecenas o patrón es alguien que mira sin inmutarse a un hombre que lucha por su vida en el agua, y que cuando éste alcanza la orilla, lo colma de ayudas». Pero más importante que esta famosa pulla fue el hecho de que Johnson publicara el *Diccionario* bajo su propio nombre y lo fundara, no tanto en la lengua de la corte o de la «sociedad bien educada», sino en ejemplos sacados de la obra de otros escritores. De este modo Johnson convertía el «inglés del rey» en un «inglés de autor» (Kernan, 1989, 202).

Si bien es verdad que el mercado proporcionaba momentos de fama y en ocasiones pingües ingresos, la mayoría de veces esas recompensas suponían la pérdida de la dignidad de los autores, y los escritores competían por un mendrugo de pan. No nos sorprende que Alexander Pope, uno de los primeros escritores que consiguió ganarse la



vida con sus publicaciones, se presentara a sí mismo como un gentilhombre aficionado, al viejo estilo, y que ridiculizara sin piedad a la tribu de peones y escribas que trabajaban a sueldo (Fig. 28). En Francia la combinación de la censura con las estrictas restricciones en cuanto al número de impresores obligó a muchos escritores a trabajar para editores clandestinos. Muy por encima de estos trabajadores a destajo se ubicaban unos pocos empresarios de éxito (Voltaire) y un puñado de editores subvencionados por el gobierno (Jean-Baptiste-Antoine Suard), quienes miraban con desprecio a la «turba literaria». La turba, por su parte, les devolvía el gesto, y muchos de ellos —Jacques-Pierre Brissot, Jean Paul Marat, Jean-Marie Collot d'Herbois— más tarde darían rienda suelta al resentimiento acumulado durante la Revolución. En el medio, entre los escritores de éxito y la turba, había hombres como Diderot y Rousseau, que vivían de pequeñas herencias, contaban ocasionalmen-



FIGURA 28. Thomas Rowlandson, *El autor y su editor* (Librero) (1784). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

te con el apoyo de algún patrón o con los ingresos, siempre inciertos, obtenidos de sus publicaciones (Darnton, 1982).

Una innovación legal a comienzos de siglo tuvo un efecto profundo sobre la condición social y la autoestima del escritor: los derechos de autor. En Inglaterra la Licensing Act, que daba a los impresores derechos perpetuos, fue reemplazada en 1709 por la primera ley de derechos de autor, que daba la propiedad de un manuscrito al escritor, quien podía venderlo por dos términos consecutivos de catorce años. Contrariamente a lo que pueda pensarse, la ley no fue promovida por los propios escritores sino por los impresores para combatir la piratería, y en aquella época «nadie pareció darse cuenta de que la nueva norma generaba un cambio radical en la propiedad de los derechos que pasaban del impresor al escritor». Samuel Johnson fue uno de los primeros en comprender las implicaciones de las leyes de derechos de autor, al observar que los escritores tenían «un derecho de propiedad más fuerte que el de la mera ocupación; un derecho metafísico, un derecho, por decirlo así, de creación, que por su propia índole debería ser perpetuo» (Kernan, 1989, 99, 101). Las leyes de derechos de autor no se sancionaron en Alemania y Francia hasta finales de siglo, pero hay comentarios similares a los hechos por Johnson en la obra de Diderot y de Johann Gottlieb Fichte. Este último afirmaba que el contenido de las ideas no podía ser protegido, pero que la forma de las mismas es original y pertenece al autor en tanto que «creador» de ellas (Woodmansee, 1994, 52). Cualesquiera que sean los antecedentes intelectuales de las ideas de genio, originalidad y creación que podamos encontrar, es obvio que el mercado de la impresión y el desarrollo de los derechos de autor necesitaban algo semejante. En el viejo sistema basado en los mecenas y los patrones, la pieza producida era con frecuencia considerada como de propiedad del patrón. Pero a medida que el patronazgo cedía su lugar al mercado, el escritor, al vender su obra, afirmaba públicamente tanto su propiedad como su poder de autoría (Becq, 1994a, 766).

Los músicos siguieron dependiendo del sistema de patronazgo, mucho más que los escritores y pintores. Interpretar música a sueldo siguió siendo un empleo de baja condición, mientras que la afición de interpretar música por parte de aristócratas o burgueses era un signo de cultura (Fig. 29). Con excepción de Haendel en Inglaterra y de algunos vanos esfuerzos por parte de Haydn y Mozart, no fue sino hasta Beethoven, a finales de siglo, que los compositores comenzaron a ga-





FIGURA 29. Jean-Baptiste Greuze, *Ange-Laurent de Lalive de Jully* (1759). Cortesía de la National Gallery of Art, Washington, D. C., Samuel H. Kress Collection, © 2000 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D. C. Lalive de Jully no se muestra aquí como un músico aficionado sino que aparece sentado en una silla de estilo neoclásico finamente tallada, con una estatua y un fajo de estampas detrás.

nar lo que hoy en día consideramos derecho natural del artista a la independencia. Si echamos un vistazo a los contratos firmados por Bach, Haydn y Mozart, confirmamos la dependencia del músico: la mayor parte de los músicos debía solicitar permiso para viajar o componer para otros, se les podía reclamar que compusieran según cierto estilo o que compusieran por encargo en el plazo de un día o incluso de unas pocas horas, y, finalmente, podían ser sancionados por tomarse libertades que no habían sido aprobadas previamente (Geiringer, 1946; David y Mendel, 1966; Elias, 1993).

Con el ascenso del concierto secular y la creciente demanda de lecciones y de música escrita por parte de la clase media, unos pocos músicos vieron la posibilidad de ganarse la vida sin necesidad de ponerse al servicio de un patrón en régimen de tiempo completo. Haendel consiguió hacerse con numerosos encargos privados y de algunas instituciones como la universidad, se embarcó en la producción de óperas y conciertos por abono, y finalmente se ganó bien la vida. En 1749, por ejemplo, doce mil personas pagaron para escuchar el ensayo final de *La música para los reales fuegos de artificio* en los jardines de Vauxhall. Haendel estuvo presente en Vauxhall no sólo a través de su música sino además representado por una escultura de fino mármol tallada por el célebre escultor François Roubiliac (Fig. 30). Hacia la década de 1790 Franz Josef Haydn fue autorizado por su principesco patrón a viajar a Londres, donde no tuvo dificultad alguna en vivir de sus conciertos, encargos y clases, y disfrutar alegremente de su nueva libertad: «¡Qué dulce es gozar de cierto grado de libertad!» (Geiringer, 1946, 104). Pero cuando el príncipe Esterhazy lo reclamó de vuelta en Austria, Haydn regresó.

Entre quienes renunciaron a gozar de una posición regular, Mozart es el más famoso. Durante unos pocos años primerizos consiguió arreglárselas dando clases, unos pocos conciertos de abono y componiendo óperas por encargo, pero no consiguió complacer a uno de sus patrones, el emperador José II, quien hizo la célebre reclamación: «Demasiadas notas, mi querido Mozart, demasiadas notas» (Elias, 1993, 130). Los aristocráticos *connoisseurs* y el patriciado burgués que los seguían en materia de gusto a menudo eran ellos mismos compositores e intérpretes aficionados que muchas veces se consideraban en condiciones de valorar la música como los propios músicos. Mozart se enfrentó con un problema que más tarde se encontrarían todos los músicos que emprendían una carrera por cuenta propia en las primeras etapas del



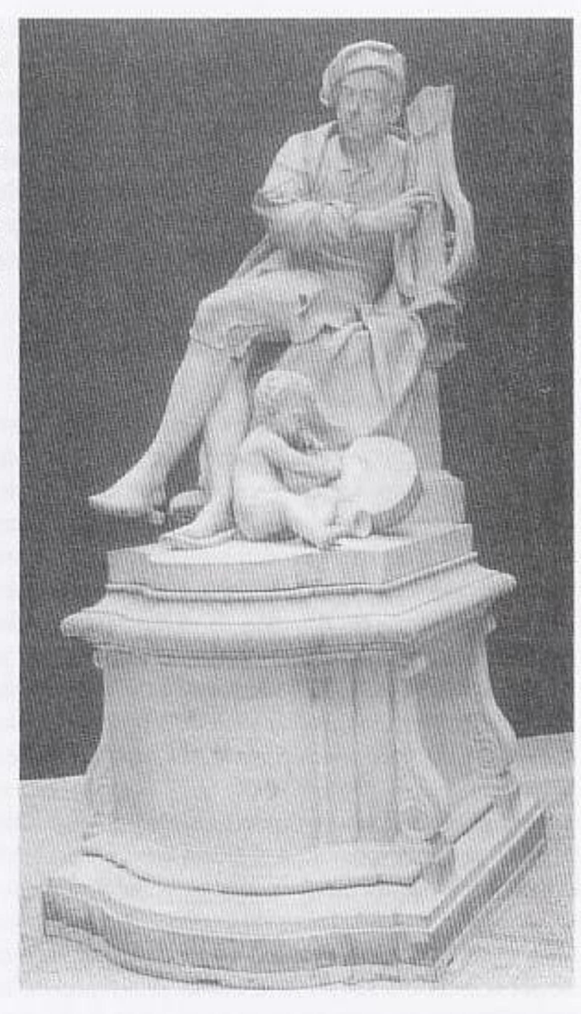


FIGURA 30. François Roubiliac, *Georg Friedrich Haendel* (1738). 4 × 5¼ pies. Cortesía del Victoria and Albert Museum, Londres/Art Resource, Nueva York.

mercado del arte. Así como un arzobispo o un consejo comarcal podía coartar la libertad del artista, también podía hacerlo «el público» con sólo mantenerse indiferente. Norbert Elias sostiene que Mozart intentó trabajar por cuenta propia demasiado pronto. Para haber tenido éxito le hubiese hecho falta un mayor desarrollo del público de concierto, un mercado más amplio y seguro para las partituras, algún sistema para el

pago de los derechos de autor y una audiencia más amplia y variada. Hacia finales de la década de 1790 la situación había mejorado lo suficiente como para que Beethoven, quince años más joven que Mozart, fuese capaz de mantener su independencia, aunque también él se puso bajo el patronazgo aristocrático durante toda su vida. Sorprende, además, que Beethoven emplease explícitamente la idea del artista como «genio incomprendido» para justificar su demanda de independencia (Beethoven, 1951, 72).

### La imagen ideal del artista

Las cualidades ideales que se requerían de un artesano/artista en el viejo sistema eran una combinación del genio y la regla, la inspiración y la facilidad, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio. Estas cualidades fueron finalmente descompuestas a lo largo del siglo XVIII. A medida que esto sucedía, todos los «atributos poéticos» —la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio— quedaron adscritos al artista y todos los atributos «mecánicos» —la destreza, las reglas, la imitación y el servicio— pasaron al artesano. El diccionario de la Académie Française de 1762, por ejemplo, definía al «artista» como aquel que «trabaja en un arte que requiere del genio y de la habilidad manual» mientras que el artesano era llamado simplemente «un trabajador de un arte mecánica, hombre de oficio» (Brunot, 1966, 682). Entre los muchos atributos del artista, el genio y la libertad parecían resumir todas las cualidades superlativas que ahora separaban al artista libre y creativo del artesano u hombre de oficio, supuestamente dependiente y rutinario.

A comienzos del siglo XVIII era creencia ampliamente difundida que todo el mundo tenía genio o talento para algo y que este genio particular sólo podía ser perfeccionado con ayuda de la razón y de las reglas. A finales de siglo la relación entre el genio y las reglas no sólo se había invertido sino que además el propio genio se había convertido en lo opuesto al talento y en vez de que todo el mundo *tuviese* genio para hacer algo, se decía que unas pocas personas *eran* genios (Duff, 1767; Gerard, [1774] 1966). Entre las cualidades fundamentales del genio en las bellas artes, la libertad ocupaba una posición relevante. Hacía tiempo que una élite de artistas reclamaba el poder gozar de libertad con respecto a los dictados de sus patrones, pero ahora el reclamo de independencia por parte de los artistas se había extendido e intensificado. La idea de la libertad del artista por contraste con la dependencia del artesano está en la base del resto de las cualidades ideales adscritas a los artistas: libertad con relación a la imitación de los modelos originales (originalidad), libertad con respecto a los dictados de la razón y la regla (inspiración), libertad con respecto a las restricciones de la fantasía (imaginación), libertad con relación a la imitación exacta de la naturaleza (creación) (Sommer, 1950; Jaffee, 1992; Zilsel, 1993).



### Originalidad

En el siglo XVIII se debatía sobre dos tipos de imitación muy diferentes: la imitación de la naturaleza y la imitación de los grandes antecesores. El primer tipo de imitación siempre dejaba lugar para la innovación, pero el seguimiento de la obra de los grandes maestros del pasado comenzó a ser objeto de abierta condena: «El gran genio es meramente el vigor de las partes naturales... Una imitación de los mejores autores no puede compararse con un buen original», escribió Addison en el *Spectator* (1711, nº 160).[3] El enorme cambio que tuvo lugar en los cuarenta años siguientes se muestra en las *Conjeturas sobre la composición original* de Edward Young: «Shakespeare no echaba agua en su vino, no estropeaba su genio con insípidas imitaciones» ([1759] 1965, 34). Idéntico giro en dirección a la originalidad tenía lugar en el continente europeo y venía aparejado por un nuevo énfasis en el sentimiento (Mortier, 1982).

### Inspiración/entusiasmo

Se describía el entusiasmo del genio de muchas maneras. Se decía que era irregular, salvaje, indomable, un fuego devorador. «Joven artis-

3. Las referencias a Joseph Addison y al *Spectator* se darán citando el año y el número de la revista, en lugar de usarse el sistema habitual de fecha y autor, puesto que hay innumerables ediciones y resultaría muy difícil para el lector localizar las diversas ediciones que he usado a lo largo de los años. Aun así, puede citarse la edición de Addison y Steele (1907).

ta, no preguntes qué es el genio», declaraba Rousseau, «si tienes genio lo sabrás. Si no lo tienes nunca lo sabrás» ([1768] 1969, 227). Fue en Alemania donde el pequeño mundo de las artes y las letras se vio dominado por el «culto al genio». En *Las cuitas del joven Werther*, Goethe escribe sobre el «genio torrencial» que «estremece y arrebata... el alma», inspira miedo en los «respetables» ([1774] 1989, 33). Nos encontramos a un paso de la idea del genio como alguien que está «más allá de las reglas del arte» y por encima de las «reglas de la sociedad». Diderot afirma acerca del dramaturgo Racine: «Si hemos de escoger entre Racine como mal marido y padre y amigo falso, o como él mismo como sublime poeta, o bien entre Racine como buen padre, marido y amigo o poeta mediocre, la elección es fácil. ¿Qué nos queda del Racine malo? Nada. ¿Y de Racine, el genio? La obra es eterna» (Dieckmann, 1940, 108).

No todo el mundo se subió al carro del genio/entusiasmo. Samuel Johnson mascullaba en *Rambler* (nº 154) que «la enfermedad mental de nuestra generación "es esa disposición a apoyarse sólo en el genio"» (Johnson, [1750-52] 1969, 3:55). Voltaire advertía que si bien el entusiasmo puede ser un «caballo de carreras, la carrera ha de correrse con regularidad» (Becq, 1994a, 698). Hacia la década de 1790 Goethe también había dejado a un lado la idea del «genio torrencial», lo mismo que Diderot, quien ahora describía al genio como «el espíritu de la observación... ejercido sin esfuerzo, sin argumento... una especie de sentido del que los demás carecen» (Diderot, 1968, 20).

Además de desarrollar una idea más matizada del entusiasmo del genio, los autores del siglo XVIII modificaron otro concepto que habría de jugar un papel importante en el siglo XIX: la expresión. En el siglo XVII, elogiar a un artista por su «expresión» en pintura o música por lo general quería decir alabar su capacidad de representar los sentimientos de los demás. Pero el nuevo énfasis en la sensibilidad poco a poco se fue desarrollando hasta alcanzar la idea de la empatía del artista con relación a sus temas. Los autores que han escrito acerca del genio: Giambattista Vico, Johann Gottfried Herder y Karl Philipp Moritz, a menudo mencionaban la «empatía» como un importante poder sensorial del artista (Herder, 1955). El desplazamiento hacia la empatía marcaba un giro en el ideal del artista hacia su ámbito interno que, al final, habría de conducir al énfasis romántico en la autoexpresión (Engell, 1981; Marshall, 1988).



### Imaginación

A finales del siglo XVIII el triunfo de la idea de la «imaginación creativa» era tan aplastante que se requiere un esfuerzo disciplinado para recordar que la «imaginación» antaño se refería o bien a una facultad general que permitía atesorar imágenes, o bien significaba el peligroso poder de la fantasía. Los primeros pasos hacia la idea de la *imaginación creativa* no los dieron los filósofos sino los poetas y los críticos como Addison. En efecto, en su ensayo de 1712 titulado *Los placeres de la imaginación* llega a decir que la imaginación «tiene algo de la creación» (*Spectator*, nº 417). Las numerosas invocaciones poéticas y críticas de la imaginación en la generación siguiente culminaron en la afirmación de Joseph Warton: «*Sólo* una imaginación creativa y brillante caracterizan al poeta» (Engel, 1981). Al mismo tiempo que los críticos y los poetas celebraban la imaginación, los filósofos como Hume, Étienne Bonnot de Condillac y Kant ampliaban la influencia de ésta en la teoría del conocimiento. Sólo faltaba que Alexander Gerard y Kant, cada uno a su manera, impulsaran la idea del poder integrador de la imaginación por encima de la línea que separa la «combinación» de imágenes de la «creación». Una vez establecido que el poder de la imaginación era más productivo que meramente reproductivo, se podía sustituir la vieja idea de invención al servicio de la imitación por una idea más fuerte como es la de la creación considerada en cuanto fin en sí mismo (Gerard, [1774] 1966, 29-43; Kant, 1987, 182; Sweeney, 1998).

### Creación

En la actualidad las empresas contratan los servicios de «asesores en creatividad», de modo que la idea de la creación se ha banalizado hasta tal punto que resulta difícil comprender por qué los críticos y filósofos del siglo XVIII se resistían a denominar a la actividad artística «creación». A comienzos del siglo XVIII el término dominante seguía siendo «invención», y la actividad del artesano/artista seguía siendo considerada una construcción. Así entendían Batteux y muchos otros la diferencia entre invención y creación: «El espíritu humano no puede propiamente crear... inventar en las artes no es dar ser a un objeto sino reconocer dónde está y cómo es... de modo tal que el hombre de ge-

nio, que es quien cala más hondo, tan sólo descubre lo que ya existía antes de él» (Batteux, [1746] 1989, 85).

Para convertirse en «creación», la invención primero tenía que destacarse de la imitación de la naturaleza. Dos factores contribuyeron a rebajar el papel de la imitación. En primer lugar, la afirmación de que las bellas artes debían imitar solamente la «naturaleza bella» implicaba ya degradar la categoría de la imitación exacta de lo existente. En segundo lugar, varios autores sostenían que la imitación, cualquiera que sea su forma, es irrelevante para la arquitectura y la música, o incluso para la poesía lírica (Abrams, 1958; Becq, 1994a). Sin embargo, muchos pensadores todavía vacilaban a la hora de sustituir «creación» por «invención» por razones religiosas. En el Antiguo Testamento Dios crea al hacer surgir el orden a partir del caos; en el dogma cristiano Dios crea *ex nihilo*, de la nada. Muchos creían, como Batteux, que la creación *ex nihilo* por parte de un ser humano es una imposibilidad lógica. Aunque no compartía la concepción teológica de Batteux, Diderot coincidía con él: «La imaginación no crea nada, imita, compone, combina, exagera, expande y contrae» (Diderot, [1767] 1995, 113). Otros autores usaban frases cautelosas, como sucede con autores como Addison: «Algo como... la creación»; Johnson: «Un derecho, por así decirlo, a la creación»; Yves Marie André: «La creación humana, si se me permite la expresión»; y Kant: «Crea, por decirlo así».[4] Cuando se hablaba de «creación» en el sentido limitado de puesta en orden en el caos de las impresiones, los autores del siglo XVIII se sentían más a gusto con ella. En tanto que demiurgo que daba forma y perfil a cosas nuevas extraídas de un material ya dado, el artista podía ser visto no tanto como un igual a Dios, sino al menos como si gozara de una condición divina honorífica, propia de un dios menor. Shaftesbury comparaba al verdadero poeta con «un segundo *Hacedor*, un Prometeo justo, sometido a Júpiter» ([1711] 1963, 136).

La espontánea creatividad del artista no excluía del todo el viejo valor de la facilidad, puesto que la pintura todavía requería la destreza de la mano, y la música, el don para la armonía y la melodía, y la poesía, la capacidad para versificar y seguir la métrica. Pero la antigua unión de la facilidad con la invención se había convertido ahora en la subordinación de la facilidad a la creación espontánea. En el antiguo sistema

4. Addison y Johnson están citados en el texto de arriba; para lo relativo a André, véase Becq (1994a, 417) y Kant (1987, 182).



del arte-facilidad quería decir el sobreponerse con gracia a las dificultades que planteaba la imitación de la naturaleza creada; en el nuevo sistema al artista-genio le estaba dado el poder creativo de la propia naturaleza o, para ponerlo en términos de la célebre frase de Kant: «A través del genio la naturaleza dicta las leyes al arte» ([1790] 1987, 175-76). ¿Qué pasó entonces con la imagen del «artesano» u hombre de oficios cuando la antigua unión de la facilidad y la inspiración, el genio y la regla, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio, fueron puestos a un lado? Al ser distinguida de la inspiración, no hubo dificultad en estigmatizar la facilidad como mera técnica; separada del genio, la regla se convirtió en la imitación rutinaria de modelos pasados; separado de la libertad, el servicio podía ser descalificado como ocupación mercenaria. Mientras se decía que el artista actuaba con la espontaneidad propia de la naturaleza, se creía que el artesano actuaba «mecánicamente», siguiendo reglas, usando la imaginación sólo para combinar, sirviendo sólo por la vía de cumplir con órdenes. En consecuencia, las antiguas virtudes de la regla, la imitación, la destreza, la invención y el servicio se convirtieron poco a poco en reproches, cuando no en vicios. El cuadro 3 resume la separación de cualidades que fue surgiendo a partir del Renacimiento, y que se codificó en tratados, enciclopedias y distintas prácticas e instituciones durante el siglo XVIII.

CUADRO 3
DEL ARTESANO/ARTISTA AL ARTISTA *VERSUS* EL ARTESANO

| *Antes de la separación (Artesano/artista)* | *Después de la separación* | |
|---|---|---|
| | *Artista* | *Artesano* |
| Talento o ingenio | Genio | Regla |
| Inspiración | Inspiración/sensibilidad | Cálculo |
| Facilidad (mental y corporal) | Espontaneidad (el cuerpo sobre el alma) | Destreza (corporal) |
| Imaginación reproductiva | Imaginación creativa | Imaginación reproductiva |
| Emulación (de los maestros del pasado) | Originalidad | Imitación (de modelos) |
| Imitación (de la naturaleza) | Creación | Copiar (la naturaleza) |
| Servicio | Libertad (juego) | Industria (pago) |

La degradación del artesano y el hombre de oficio no ocurrió de golpe en el siglo XVIII. Muchos se resistieron a aceptar este o aquel aspecto de la idealización del artista a costa del artesano, e intentaron mantener algo de la integración característica del viejo sistema del arte. Sin embargo, la suya fue una resistencia ambivalente puesto que era evidente lo mucho que se ganaba si se seguía la nueva dirección. En música, el hábito de Haendel de tomar prestados temas antiguos para reciclarlos lo mantenía ligado al viejo estilo, pero su manipulación de los patrones y del mercado así como su éxito de público ya marcaban lo que habría de darse en épocas futuras. Samuel Johnson seguía manteniendo gran parte de la vieja artesanía en cuanto a la escritura, pero su *Vidas de poetas* fue una de las primeras historias literarias en el sentido moderno del término. Por otra parte, como hemos visto, Johnson se implicó seriamente en la lucha por los derechos de autor y, en este sentido, en el ideal del artista como creador (Johnson, [1781] 1961).

Para dar una idea más cabal de la ambivalencia de las prácticas y actitudes con relación a la separación entre artistas y artesanos en el siglo XVIII, me ocuparé en detalle de un artista, William Hogarth, pintor costumbrista del Londres del siglo XVIII, y de un artesano/empresario, Josiah Wedgwood, ceramista de Staffordshire, que se convirtió en industrial y comerciante de finas obras de cerámica.

Hogarth comenzó como platero, pero su talento para la sátira muy pronto lo llevó a producir los originales grabados satíricos sobre «asuntos morales modernos» que lo hicieron famoso. Sus dos innovadoras series *Harlot's progress* (El progreso de la ramera) y *A rake's progress* (El progreso de un calavera) (1735), también reflejaban sus ambiciones de estatus como artista, puesto que ambas fueron originalmente ejecutadas como pinturas para ser grabadas por otros, lo cual ponía claramente a Hogarth, en tanto que artista/pintor, en una posición diferenciada del artesano-copista (aunque, por fortuna para nosotros, terminó grabándolas él mismo) (Paulson, 1991-93, vol. I). La aspiración de Hogarth de elevarse a la condición de artista quedó expresada también en su apoyo a la ley de derechos de autor con objeto de proteger sus grabados originales. Hogarth decidió retrasar el lanzamiento de *A rake's progress* hasta que se sancionó la Ley de Grabadores, pero cuando los piratas lanzaron sus propias series, con el mismo título, más baratas, Hogarth tenía ya preparadas copias aún más baratas con las cuales derrotó a los vendedores de grabados en su propio terreno. Poco tiene que ver este gesto con nuestro moderno mito del artista que vive únicamente del fuego interior de su genio y que desdeña todo cálculo relacionado con el comercio. Hogarth es una figura ejemplar para nuestro estudio en la medida en que se sitúa claramente en dos mundos: el viejo mundo del artesano/artista, que trabajaba junto a otros artesanos y hombres de oficio, y el nuevo mundo del artista, que buscaba por todos los medios ampliar la distancia que lo separaba del mundo de la artesanía. Hogarth insistía en la importancia de la invención y en no imitar la obra de los demás, pero no parece haberse involucrado con las nuevas ideas acerca del «genio». Igual que la mayor parte de los hombres de oficios, tenía muy en cuenta los gustos de sus potenciales compradores, calibraba sus precios de acuerdo con las diferentes clases, y hacía frecuente uso de los anuncios en los periódicos. Por mucho que aspirara a elevar su estatus social, Hogarth seguía siendo un artesano/artista que mantenía en incómoda alianza los dos aspectos de la carrera artística que, en aquella época, se estaban separando entre sí (Paulson, 1991-1993, vol. II).

La ambivalencia de Hogarth se observa sobre todo en su actitud hacia las exposiciones de arte organizadas por la nueva Sociedad de los Artistas. En la primavera de 1762, Hogarth, que admiraba los grandes rótulos figurativos de las tabernas entonces de moda, parece haber intervenido en una paródica «exposición de pintores de rótulos» que satirizaba las pretensiones de la Sociedad de los Artistas con anuncios y con un catálogo que contenía rótulos publicitarios con títulos tales como: «La gallina y los pollitos, un paisaje» y «Adán y Eva, un signo histórico». Para Hogarth lo más objetable en la línea adoptada por sus colegas pintores era su pretensión de constituir una academia nacional de acuerdo con el modelo jerárquico francés. Hogarth era partidario de las academias libres, organizadas democráticamente, y dedicadas a dar apoyo al arte autóctono que daba respuestas a la sociedad real en la que este arte estaba inmerso (Paulson, 1991-93, vol. III). Así lo sugieren sus sátiras de artistas como *El poeta desesperado* o *El músico arrebatado*. En la primera, de manera delicada, se mofa de las pretensiones del poeta de alcanzar el arte más elevado, mientras deja que su mujer y sus hijos se hagan cargo de la cuenta de la leche. En la segunda muestra a un violinista con peluca tapándose los oídos con las manos en un vano in-

tento de aislarse de las cacofonías de la vida diaria (Fig. 31). Hacia 1769, año en que se inauguró la Royal Academy, Hogarth ya había muerto y la versión de la teoría de las bellas artes propuesta por Reynolds estaba en pleno ascenso. Resulta significativo que en 1768 se dieran los pasos finales en la organización de la Royal Academy y se sancionase la ley parlamentaria que prohibía los grandes letreros y daba así punto final a la pintura de rótulos como arte pictórico.

Así como Hogarth se hizo famoso como artista pintor tras iniciarse como artesano platero, Josiah Wedgwood comenzó siendo ceramista hasta convertirse en un fabricante del ámbito de las artes decorativas conocido mundialmente. Hogarth, una vez consolidada su reputación como pintor y grabador de éxito, no tuvo problemas para asumir muchos de los ideales y prácticas del antiguo sistema de la artesanía/arte. Wedgwood, en la medida en que se ocupaba de la «artesanía» y «manufactura» de productos utilitarios y ornamentales, aspiraba a que sus productos alcanzaran un estatus próximo al de las bellas artes. Wedgwood



FIGURA 31. William Hogarth, *El poeta desesperado* (1740).



comenzó como aprendiz a los catorce años en uno de los talleres de cerámica de Staffordshire hasta que finalmente abrió uno propio en 1759 y rápidamente aprendió a crear nuevas formas y figuras que le ganaron un gran prestigio. Su verdadero éxito, sin embargo, fue el acabar con el viejo estilo del hombre de oficio que conocía todos los aspectos del proceso de fabricación de la cerámica. Cuando Wedgwood produjo su nueva cerámica, *Etruria*, en 1769, lo hizo como un pionero, en una especie de cadena de montaje. Para romper con los viejos hábitos de sus artesanos, que trabajaban en todos los aspectos de la producción, contrató a varios artistas con el fin de que diseñaran para él y separó el moldeado, el maquetado, el trabajo manual, la pintura y el horneado en distintos edificios dispuestos en semicírculo. La arcilla llegaba a un extremo de su establecimiento, y los productos terminados salían por el otro. Sus trabajadores debían ser especialistas, no sólo en cuanto a la eficiencia y la calidad, sino en cuanto a ejecutar cada paso de la producción del modo preciso en que Wedgwood lo requería. Wedgwood se hizo famoso por recorrer su establecimiento armado de una estaca con la que rompía todos los trabajos que consideraba inferiores y garabateaba en los muros la siguiente frase: «No es lo suficientemente bueno para Josiah Wedgwood» (McKendrick, 1961; Burton, 1966). Muchos de sus trabajadores, en efecto, perfeccionaron su oficio en sus especialidades, pero la vieja libertad del artesano que trabajaba a su manera, con su propio tiempo y que concebía su obra como un todo (modelado, esmaltado y horneado), desapareció. Las prácticas de Wedgwood muestran de qué manera el artesano/artista del viejo sistema era obligado a convertirse en un trabajador que ejecutaba órdenes y diseños ajenos o a aventurarse en la precaria independencia que es propia del artista (McKendrick, Breuer y Pluma, 1982).

Wedgwood consiguió sus mayores triunfos con los vasos *Etruria* y *Portland*, en los que se deja ver la influencia neoclásica en las bellas artes (Fig. 32). Pero su apuesta más clara en cuanto a alcanzar la condición de arte fueron sus tabletas de jaspe, hechas de un material que él mismo desarrolló y casi tan finas como las chinas. Estas tabletas no necesitaban ser esmaltadas sino que adquirían fácilmente un color luminiscente. Los bajorrelieves de jaspe con sus fondos de frío azul o verde y blancas figuras neoclásicas están consideradOs hoy entre sus piezas más refinadas, pero no convencieron al más respetado arquitecto de la época, Robert Adam, quien decidió no incorporarlOs a sus edificios. Se-

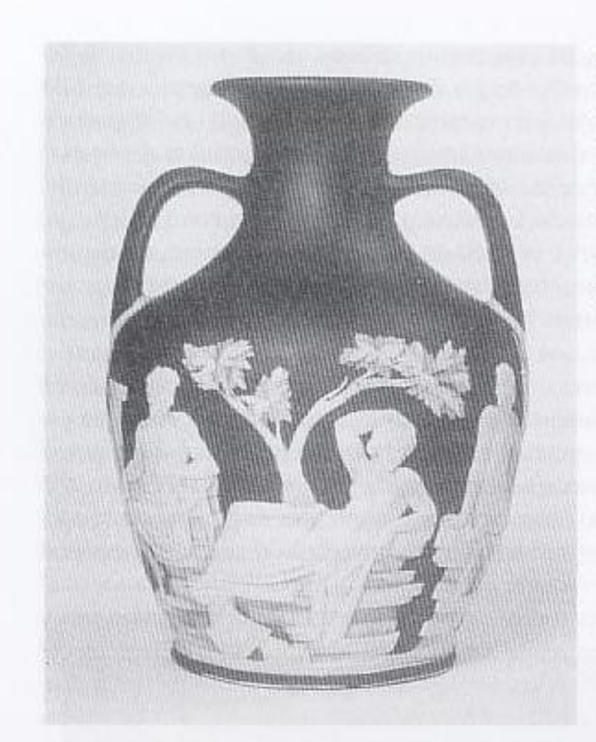


Figura 32. Josiah Wedgwood, *Vaso de Portland* (1790); jaspe azul y negro, con baño de jaspe y relive blanco. Cortesía del Victoria and Albert Museum, Londres/Art Resource, Nueva York.

gún Ann Bermingham, resulta significativo que poco después de este fracaso Wedgwood encargara una pintura de *La criada corintia* a Joseph Wright de Derby (1778). El tema de la pintura fue escogido por el propio Wedgwood, sacado del relato que hace Plinio acerca del origen de los bajorrelieves en cerámica: una criada corintia, enamorada de un joven a punto de abandonar el país, dibujó la silueta de la sombra de éste sobre una pared y su padre más tarde la rellenó con arcilla y la horneó junto con otras piezas de cerámica (Fig. 33). El encargo de Wedgwood parece tener la intención de conectar los bajorrelieves en cerámica con el propio origen de la pintura, para dar así al hombre de oficio un papel central en la invención de ésta. Bermingham se pregunta si la resistencia de los arquitectos a emplear las tabletas de jaspe de Wedgwood no fue el resultado «de sus propias pretensiones de ser considerado como artista y, además, un signo de cautela, dado que apoyar a un fabricante de utensilios para la reina en este terreno podría haber supuesto cierta aquiescencia de su parte en cuanto a la vulgarización y/o feminización del gusto neoclásico» (1992, 148).

La «feminización» a la que hace mención Bermingham está sugerida por la conexión entre la criada corintia que traza una sombra y la idea todavía vigente de las «labores» de las mujeres en el dibujo, la música y la danza. La fábrica de Wedgwood ejecutó vasos, vasijas y otras piezas decorativas para la casa sin esmaltar, y en su catálogo de 1781 aparecen estuches de maquillaje para mujer en jaspe junto con tacitas de color y una pequeña paleta. Los manuales de dibujo para señoras del siglo XVIII venían acompañados de diseños para copiar, del mismo modo que muchos de los artesanos que trabajaban en la fábrica de Wedgwood copiaban los diseños realizados por artistas contratados por él. Bermingham concluye que «la denigración de la artesanía a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, tanto por parte del capitalismo industrial como por parte de la Academia, favorecieron su feminización y ésta, a



Figura 33. Joseph Wright, *La criada corintia* (1782-84). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

su vez, hizo que la artesanía quedara marginada como "arte de mujeres"» (1992, 162). Wedgwood y Wright de Derby, como Hogarth, intentaban mantener unido el antiguo sistema del arte, en descomposición a causa del mercado y de los nuevos ideales e instituciones de las bellas artes y del artista. Por supuesto, las tabletas y los vasos de Wedgwood se encuentran hoy día en los museos de bellas artes, aunque a menudo separados de las pinturas y las esculturas, y relegados a las secciones de artes decorativas.

## El género del genio

La cuestión de la feminización de la artesanía muestra hasta qué punto había profundos prejuicios de género planteados en la separación entre artista y artesano. Christine Battersby (1989) se ha ocupado del tema del género desde el punto de vista de los atributos del artista y ha mostrado cómo el moderno concepto del genio artístico estaba ya fuertemente influido por los prejuicios de género desde el comienzo. Cuando genio y talento todavía estaban muy próximos en cuanto a su significado, tanto las mujeres como los artesanos tenían genio en una actividad en particular. Por supuesto ni la escritura de la gran poesía, ni la composición de óperas ni la ejecución de grandes lienzos de pintura con temas históricos eran materia de esa actividad. En el *Spectator* de Addison un escritor sugiere que la costura es «el modo más propio en que una dama puede mostrar el genio refinado» y añade su deseo de que «muchas Escritoras del Sexo [femenino] se hubiesen dedicado más a la Tapicería que a la Rima» (1712, nº 606). La frase pertenece claramente a la tradición según la cual les corresponde a los hombres desarrollar capacidades intelectuales, mientras que a las mujeres hay que enseñarles «labores» de aficionadas en costura, danza, canto y dibujo (Fig. 34).[5] Al sugerir que la esfera propia de la producción para la mujer es la costura, el escritor del *Spectator* también refleja la posterior des-

5. Tal y como escribió Mary Astell en 1696, los hombres «han procurado arrastrarnos a todas a la ignorancia y al conformismo... Hacia los seis o siete años los sexos empiezan a ser separados, y se manda a los niños a la Escuela de Gramática y a las niñas a las escuelas de bordado o a otros sitios, a aprender sus labores, danza, canto, música, dibujo, pintura y otras habilidades» (Pears, 1988, 186).





Figura 34. Paul Sandby, *Mujer dibujando* (*ca.* 1760-70). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

calificación y feminización del bordado y de otras artes de la costura que comenzó con el Renacimiento. Las mujeres que se atrevían a ejecutar trabajos profesionales como el de pintor o escritor eran de todas maneras consideradas capaces de realizar únicamente géneros menores

como, por ejemplo, retratos y cuadros de flores o novelas y pequeñas composiciones líricas. Pero a medida que las ideas de originalidad, creación e imaginación se reunieron para formar el moderno ideal del artista-genio, nuevos argumentos aparecieron con el fin de negar el genio a las mujeres.

Puesto que escritores franceses como Diderot o Rousseau ponían en primer plano el entusiasmo como atributo del genio, no es extraño que Rousseau argumente que «en general, las mujeres carecen de genio... [porque] el fuego celestial que abrasa el alma, la inspiración arrebatadora que devora... siempre les falta» (Rousseau, 1954, 206). Los escritores ingleses de la época que hacían de la imaginación el atributo central del genio, como William Duff, consideraban que las mujeres eran incapaces de genio porque les faltaba el «poder creativo y la energía de la imaginación» (Battersby, 1989, 78). Kant compartía el punto de vista de Duff y afirmaba que, aun cuando una mujer posea una mente vigorosa sería contrario a la naturaleza que lo expresara públicamente; una mujer estudiosa «podría muy bien incluso tener barba». Kant afirma acerca de la fuerza de las mujeres (y de la falta de fuerza) justamente lo contrario de lo que afirma Rousseau: las mujeres quizá respondan a lo emotivo en arte, pero les falta un entendimiento fuerte, sin el cual «lo único que produce el artista son tonterías». Nada ilustra mejor la aplicación prejuiciada del género al genio a finales del siglo XVIII, que las vacilaciones de Mary Wollstonecraft con relación al genio femenino, en su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Al aceptar la idea de que el genio requiere de vigor físico, se pregunta si «las pocas mujeres extraordinarias» que han aparecido en la historia «fueron espíritus *masculinos*, confinados por error en estructuras femeninas» (Wollstonecraft, [1792] 1989, 5:66). La formidable Germaine de Stäel no se permitía vacilación alguna, y en su novela *Corina, o Italia* (1987) hace de su heroína una poetisa que «alegremente se entrega con devoción al genio» y que es coronada con los laureles por los senadores y el pueblo de Roma (1987, 32). Pero, al final de la novela, Corina sucumbe a su condición femenina y muere de amor. Otro ejemplo de la tensión entre el genio y la feminidad puede verse en la carrera de Sophie La Roche, novelista alemana ampliamente leída y admirada, de la segunda mitad del siglo. Su amigo más conocido, Christoph Wieland, escribió un prefacio para su primera novela en el que, de forma paternalista, indica a los críticos que dirijan a él las quejas que tengan que hacer sobre el texto, puesto que La Roche «nunca tuvo la intención de escribir para el mundo o de crear una obra de arte» (Woodmansee, 1994, 107).



La nueva idea del genio en el siglo XVIII parecía obligar a las mujeres a escoger entre ser un genio o ser una mujer. Ese es el mensaje que implícitamente contiene la exaltación de Racine por parte de Diderot como ejemplo del artista que debe seguir su propio genio, cualquiera que sean las consecuencias que acarreen a quienes lo rodean. Siguiendo esta línea de pensamiento, puesto que la naturaleza ha destinado a los varones para la esfera pública, no cabe pensar que los papeles femeninos tradicionales sean una excepción a la regla, por mucho que la mujer tenga grandes dotes naturales. Las mujeres con vocaciones «masculinas», como las bellas artes, o bien eran sospechosas de representar una amenaza al orden social o bien eran aceptadas, pero sólo porque «en realidad» eran espíritus masculinos en un cuerpo femenino.

### El ideal de la «obra de arte»

Es asombroso que cuando Wieland se proponía «proteger» a Sophie La Roche de los críticos les asegurara que ella no tenía la intención de crear una «obra de arte». La contrapartida de la capacidad creativa del artista masculino era la obra de arte como creación genial. En el viejo sistema del arte, la frase «obra de arte» significaba el producto de «un arte», algo construido y no creado, pese a que los mejores ejemplos de tales construcciones, como el *Edipo* de Sófocles, habían sido siempre admirados por haber alcanzado la unidad (Aristóteles, *Poética*). Ahora bien, estas obras no necesariamente eran tenidas por creaciones completas. Como hemos visto en el caso del teatro del siglo XVII, Ben Jonson fue el primero en insistir en publicar sus piezas de teatro bajo el título de «obras». No cabe duda de que las pinturas y las esculturas eran obras acabadas incluso en el marco del viejo sistema del arte/artesanía. Sin embargo, la mayor parte de ellas no eran vistas como completas sino en tanto y en cuanto tenían conexión con cierto propósito y lugar. No obstante, a comienzos del siglo XVIII Roger de Piles subrayaba la unidad interna y la impresión de totalidad que producía una pintura y ponía en un segundo lugar el motivo o el tema de la pintura, su mensaje o el hecho de que se ajustase a un propósito determinado (Piles, [1708] 1969). Donde más claramente se muestra la profundidad de la ruptura entre la

vieja idea del arte (construcción) y la moderna idea de la Obra de Arte (creación) es en la práctica musical.

Por paradójico que parezca, el viejo sistema del arte produjo una enorme cantidad de bellas piezas musicales, pero pocas veces los individuos consideraban estas piezas «obras» en el moderno sentido del término, es decir, «mundos» fijados, acabados, completos. Lydia Goehr enumera una red de prácticas que a comienzos del siglo XVIII seguía vigente y que hacen anacrónica toda tentativa de aplicar nuestra idea moderna de obra a la práctica musical de este período. En primer lugar, la mayor parte de la música de comienzos del siglo XVIII se componía para ocasiones específicas, y era obra de individuos que, por lo general, solían interpretar las piezas que ellos mismos habían compuesto, a veces, *mientras* las interpretaban. En segundo lugar, las enormes exigencias que imponían a los músicos quienes los empleaban a menudo obligaba a los compositores a reciclar partes de sus propias piezas o a tomar prestado libremente de composiciones ajenas con poco o ningún respeto de la regla de originalidad. En tercer lugar la notación no siempre estaba completa y los intérpretes, a veces, daban «toques finales» a la obra, según su propio criterio, a medida que la interpretaban. Por último, la mayor parte de los compositores no pensaba que sus partituras les sobrevivirían: simplemente componían música para amenizar o acompañar todo género de ocasiones. Año tras año, Bach produjo una cantidad enorme de música en la Thomaskirche de Leipzig y suponía que sus sucesores no usarían las piezas escritas por él del mismo modo que él no se había valido de las de sus predecesores, y que «de hecho, igual que él había dejado de lado las de éstos, así harían con las suyas tan pronto como él muriese» (David y Mendel, 1966, 43). Goehr concluye: «En una práctica como aquella que reclamaba... música funcional, y que permitía el intercambio abierto de materiales musicales... los músicos no tenían en cuenta las obras, como tampoco tenían en cuenta las interpretaciones individuales» (1992, 186).[6]

Pero a medida que se fueron extendiendo las nuevas ideas de las bellas artes y del artista, desde mediados del siglo XVIII, poco a poco los préstamos y el reciclaje de elementos musicales ajenos cayó en desuso. Algunos compositores empezaron a criticar a compositores anteriores

6. La tesis de Goehr ha enfurecido a algunos musicólogos pero también ha conseguido las adhesiones de otros (White, 1997; Erauw, 1998).



por lo que antaño había sido una práctica normal. Se quejaban de que Haendel «había saqueado a todo tipo de autores... aplicando una y otra vez temas propios en muchísimas Obras diferentes» (Goehr, 1992, 185). La nueva situación queda reflejada en la afirmación atribuida a Beethoven en 1797, cuando dijo que nunca había asistido a la representación de una ópera de Mozart, así como que no le gustaba «oír la música de otros para no comprometer mi propia originalidad» (Sonneck, 1954, 22). Un signo inequívoco de que el concepto de obra había empezado a ser aceptado fue la creciente preocupación por establecer una notación exacta, y la insistencia en que los intérpretes siguieran tales notaciones. Beethoven comenzó a sustituir *tempi*, como el *andante*, con marcas metronómicas precisas, afirmando en una carta que «los intérpretes ahora deben obedecer las ideas del genio insuperable» (Beethoven, 1951, 254). Finalmente, igual que los maleables guiones de Shakespeare rápidamente, después de su muerte, comenzaron a ser tratados como obras terminadas, a finales del siglo XVIII las piezas de Bach o Haydn, escritas para ocasiones específicas, comenzaron a ser tratadas como obras terminadas y catalogadas con un número (*opus*) en lugar de los viejos encabezamientos que hacían referencia a su propósito original (Goehr, 1992).

El concepto de la obra inaugurado por Ben Jonson en el siglo XVII se vería reforzado en el XVIII desde dos ángulos: de un lado, por la teoría que usaba la idea de mundos sobrenaturales o románticos; del otro lado, por la idea de versiones ficticias del mundo empírico. De acuerdo con Richard Hurd en *Cartas sobre caballería y romance* (1762), el poeta no «sigue... el orden de las cosas conocidas y experimentadas» sino que «posee un mundo propio» (Abrams, 1958, 272). Al separar la poesía sobrenatural del mundo natural, la obra de arte llegaría a convertirse en una «segunda naturaleza» o creación; los críticos suizos Johann Jacob Bodmer y Johann Jacob Breitinger lo explicaban con ayuda del concepto leibniziano de «mundos posibles». La frase célebre de Leibniz afirmaba que, dada la cantidad de cosas que lo componían, era evidente que Dios había hecho de éste «el mejor de los mundos posibles». De modo semejante, el artista como creador concibe cada obra de arte como si fuera un «mundo posible» e, igual que Dios, ha de hacer que su obra/mundo configure un todo internamente consistente (Abrams, 1958). Pero otros autores afirmaban que el artista crea una versión ficticia de nuestro mundo real; «Conforma una totalidad, coherente y pro-

porcionada en sí misma, con la debida atención y subordinación de las partes que la constituyen [y]... de este modo puede imitar al Creador» (Shaftesbury, [1711] 1963, 136). Según Shaftesbury, la creación del artista se define más por su carácter ficticio interno y por la organización formal que por su propósito externo. Más tarde, durante el mismo siglo, el dramaturgo alemán Lessing afirmó que las obras realizadas para algún propósito externo no merecían en absoluto ser denominadas «arte», puesto que se ocupaban más del «sentido que de la Belleza»: una obra de esta guisa «no ha sido hecha por ella misma, sino como mero complemento auxiliar para la religión» (1987, 80-81).

La manifestación más firme de la moderna idea de obra de arte como mundo autónomo se encuentra en el ensayo «Hacia una unificación de todas las bellas artes y letras bajo el concepto de autosuficiencia», escrito en 1785 por el novelista y filósofo alemán Karl Philip Moritz. Moritz marcaba el contraste entre las obras artesanales que «tienen un propósito fuera de ellas mismas» y las obras de arte que «son completas en sí mismas» y existen sólo con objeto de alcanzar «su propia perfección interna» (Woodmansee, 1994, 18). En la idea tradicional de unidad, la coherencia interna de una obra seguía siendo afectada por aquello que era externo a ella: la imitación de la naturaleza y la función de la obra. En la nueva idea de la obra de arte como creación autosuficiente, la unidad es completamente interna, y la obra forma «un pequeño mundo en sí mismo», como afirma Goethe (Abrams, 1958, 278).

Estrechamente relacionada con la emergencia de la idea de la obra como creación está la transformación final que afecta a la idea de la «obra maestra». Originariamente la obra maestra era la pieza por medio de la cual un artesano/artista demostraba a la cofradía o gremio al que pertenecía que él o ella era ahora un maestro en arte. Estas piezas demostrativas —que siguieron siendo requeridas a lo largo de todo el siglo XVIII— planteaban a menudo problemas. Por ejemplo, en 1496 se requería en Lyon la estatua de un «Jesucristo en piedra, totalmente desnudo, enseñando sus heridas, envuelto en una pequeña túnica de paño... con una corona de espinas en la cabeza» (Cahn, 1979, 11). Hacia finales del Renacimiento el término «obra maestra», aunque seguía referido a las piezas demostrativas, se empleaba en realidad para designar cualquier obra sobresaliente en las artes. En el siglo XVIII, sin embargo, tuvo lugar una transformación, cuando la noción de la obra maestra se fundió con la nueva idea de la obra de arte como creación. La noción



de la obra maestra quedó entonces vinculada a ésta para señalar la presencia de una obra excepcional en el sentido de que constituía un mundo autosuficiente, fijo, autónomo. Con la declinación y —finalmente— desaparición de los gremios y cofradías durante el siglo XIX, desapareció también el viejo sentido de la obra maestra. La moderna idea de la misma quedó entonces completamente absorbida por el concepto del artista como creador, de tal modo que el arte, la música y la historia literaria comenzaron a pensarse como el relato de una serie de hazañas protagonizadas por artistas-genios y sus «obras maestras».

## Del mecenazgo al mercado

Los escritores, pintores y músicos experimentaron en ellos mismos la transición del mecenazgo al sistema de mercado de diferentes maneras y en distintos momentos, según el país. Sin embargo, hay suficientes notas en común en este proceso como para que podamos establecer una comparación general de la situación antes y después de la separación del artista y el artesano y de la obra como creación con relación a la obra como construcción. Como es obvio, en el viejo sistema del arte había muchas relaciones de mecenazgo, patronazgo y encargo, algunas de las cuales se asemejaban a las de una economía mercantil, del mismo modo que hoy en día, en nuestro sistema de mercado, sigue habiendo espacio para los encargos de patrones y mecenas, lo mismo que subvenciones gubernamentales, ayudas y becas. La siguiente comparación de los dos sistemas de prácticas de arte pone de relieve las diferencias estructurales en la medida en que traza las características más típicas de cada uno de ellos.

En el viejo sistema de arte los patrones o clientes solían encargar poemas, pinturas o composiciones para determinados lugares u ocasiones y a menudo prescribían el tema, el tamaño, la forma, los materiales o la instrumentación. Incluso en los casos en los que los productores tenían libertad suficiente para trabajar, de todas maneras sus obras tenían que ajustarse a los requerimientos específicos de los clientes o a las necesidades de los comisionistas. Entre los criterios aplicados para establecer el valor de los poemas, la pintura o la música producidos en el marco de este sistema estaba, por cierto, el que la pieza satisficiera sus propósitos, junto con las pruebas tradicionales, por ejemplo, la belleza, la armonía y

la proporción. El «precio» de la pieza solía quedar determinado por los materiales, el grado de dificultad y el tiempo, y por la reputación del taller o del maestro y la función a la que estaba destinada la pieza.

En la forma más pura del sistema de mercado, por contraste con ello, los escritores, pintores y compositores producen por anticipado y más tarde intentan vender su obra a un público compuesto por compradores más o menos anónimos, a menudo por mediación de un agente o marchante. La falta de un orden específico o de un contexto prescrito para el uso da la impresión de que los artistas son completamente libres de seguir sus inclinaciones. Las obras producidas en el marco del sistema de mercado son vistas como expresión de una personalidad y el receptor no compra sólo una obra autosuficiente y autónoma sino además la imaginación y la creatividad de quien la ha producido, expresadas como reputación. Los criterios de éxito y de valor son en gran medida elementos propios de la obra, como la originalidad, la expresividad y la perfección formal, aunque la reputación del creador y las modas vigentes juegan un papel importante. Por consiguiente, el «precio» de una obra de arte pocas veces se funda en la obra misma: su valor no se cifra ya en los materiales, ni en la cantidad de trabajo requerido para realizarla, ni siquiera en la dificultad de la ejecución, puesto que ésta ya no es una construcción sino una «creación» espontánea. En sí misma, la obra de arte «no tiene precio», y su precio real queda fijado por la reputación del artista y el deseo del comprador, así como por la voluntad de pagarlo.

Con frecuencia los historiadores han descrito la transición desde el viejo sistema del arte al nuevo sistema de las bellas artes como una «liberación». En el viejo sistema los patrones y mecenas se ubicaban por lo general en una posición superior y a menudo los artesanos/artistas debían someterse a los deseos de éstos. En el nuevo sistema de mercado los artistas y los compradores poco a poco empiezan a moverse en un mismo plano. Las nuevas instituciones del arte, la crítica, las historias, las academias y los conservatorios, así como los propios artistas, tratan de orientar el gusto del público y éste, por su parte, es más susceptible porque ya no se conforma como un grupo corporativo en la iglesia, en el palacio o en el salón privado donde las obras de arte sirven a propósitos determinados que todos pueden juzgar. Hoy en día las personas acuden a las exposiciones, a las salas de concierto o a los teatros, como individuos, y allí se topan con obras que con frecuencia son complejas y



extrañas para quienes no están al tanto de las últimas tendencias artísticas (Elias, 1993). Naturalmente, la moderna imagen del «artista», con sus nociones de libertad genial e imaginación creativa, contribuye a que este público fragmentado se convenza de que los artistas, los críticos y otros especialistas saben muy bien qué es lo que debe ser apreciado y pagado. Sin embargo, no hay que exagerar el papel que cumple la libertad del artista en el nuevo sistema de mercado. Si los artistas han de ganarse la vida con su trabajo no tienen más remedio que producir obras que se adecuen a una gama aceptable por el público y los críticos, o de lo contrario unir fuerzas con otros artistas y críticos para imponer una nueva dirección. La insistencia en la independencia y la libertad artísticas, que ha sido un *leitmotiv* desde finales del siglo XVIII, es en parte una reacción a un nuevo tipo de dependencia.

La historiadora francesa Annie Becq ha descrito la transición del mecenazgo al mercado como desplazamiento desde el «trabajo concreto» al «trabajo abstracto», alimentado por el giro del valor de uso al valor de cambio. En el viejo sistema del arte el trabajo del productor era concreto en el sentido de que la facilidad, la inteligencia y la inventiva se empleaban para ejecutar un encargo, que muchas veces tenía un uso específico y se ajustaba a un asunto determinado. En el sistema de mercado emergente el trabajo se convierte en abstracto en el sentido de que no tiene relación alguna con un lugar o propósitos específicos, no tiene un asunto predeterminado y, por consiguiente, carece de una elaboración específica, como no sea la de una generalizada creatividad. El cuadro 4 muestra las diferencias apuntadas por Becq:

CUADRO 4

DESDE LA «PIEZA» A LA «OBRA»: DOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DEL ARTE

| *Aspecto* | *Antiguo sistema del arte (mecenazgo/encargo)* | *Nuevo sistema de las «bellas artes» (mercado libre)* |
|---|---|---|
| Producción | Trabajo concreto | Trabajo abstracto |
| Producto | Pieza | Obra |
| Representación | Imitación | Creación |
| Recepción | Uso; disfrute | Intercambio; contemplación |

Por supuesto este cuadro describe tipos ideales; la situación real de quienes producían pocas veces se aproxima a cada modelo. Esto fue especialmente cierto durante todo el siglo XVIII (1680-1830), que vio una transición gradual desde el predominio del modelo del patronazgo a finales del siglo XVII hasta la hegemonía del modelo de mercado a comienzos del siglo XIX. El cambio fue mucho más rápido en algunas partes de Europa que en otras. Inglaterra se transformó antes que Francia, donde el giro hacia el sistema de mercado no tuvo lugar sino después que la Revolución eliminara gran parte de los elementos que caracterizaban el patronazgo. Figuras tales como Hogarth y Wedgwood, en las artes visuales, Diderot y Jonson en literatura, Haydn y Mozart en música, muestran las dificultades y la ambivalencia de quienes experimentaron en vida esta transformación.

Inicialmente, muchos artistas y críticos del siglo XVIII vieron en el paso del mecenazgo al mercado una liberación. Esto fue especialmente característico en Inglaterra, donde individuos como Jonson, Hogarth y Haydn, en los tiempos en que visitó el país, hacían gala de su libertad. Jonson no sentía que hubiese ningún conflicto entre el arte y el dinero: «Nadie sino un cabeza dura habría escrito sino por dinero». Desde luego, ya en la época de los primeros románticos hasta el nuevo público de las bellas artes era deplorado como una traba. «Allí donde existe el dinero, no puede haber arte», declaraba William Blake (Porter, 1990, 242-49). La dialéctica del arte y el dinero había adoptado ya la forma en que se da hoy en día: la necesidad del artista de mostrar independencia con relación a aquellos cuya aprobación es necesaria para obtener éxito (Mattick, 1993).

Para nuestro propósito, lo importante en relación con el desplazamiento del mecenazgo por el mercado es subrayar que tuvo lugar al mismo tiempo que se construían las nuevas ideas de las bellas artes, el artista y lo estético, y al tiempo que se establecían las nuevas instituciones: el museo, la sala de conciertos y los derechos de autor. Fuera de contexto o de uso, y aislada de las realidades del mercado por los ideales de la creatividad del artista y de obra considerada como mundo, la obra de arte reclamaba un tipo de atención singular que comenzó a denominarse «estética». Sólo cuando las ideas e instituciones de las bellas artes, el artista y la obra de arte sean puestas en consonancia con los conceptos y las prácticas de lo estético tendremos una representación completa del moderno sistema del arte.



# 7. DEL GUSTO A LO ESTÉTICO

El 1 de mayo de 1778 Mozart escribió a su padre acerca de un concierto de salón que dio en la residencia de la duquesa de Chabot en París: «Madame y sus caballeros no interrumpieron sus pasatiempos ni por un momento, de modo que tuve que tocar para sillas, mesas y paredes» (Johnson, 1995, 76). Incluso cuando la música no estaba destinada a servir de fondo para otras actividades, el público de los salones pocas veces prestaba atención (Fig. 35). La situación en los teatros de ópera no era mejor que en los salones: los aristócratas que se sentaban en el escenario y la compañía mixta, ubicada en el pozo, conversaban, silbaban, arrojaban manzanas o reñían entre sí. En la Ópera de París los desórdenes eran tales que fue necesario asignar una guarnición compuesta por cuarenta soldados armados con mosquetes, para patrullar por las salas. Los directores de orquesta intentaban sobreponerse al ruido golpeando con un bastón de madera contra el podio, los cambios de escenario se realizaban a la vista de todos y la sala era iluminada por miles de velas, de tal modo que cada espectador pudiese ver a los demás con claridad, aunque a veces el humo dificultaba la visibilidad en la sala. Incluso la disposición física tendía a favorecer más la socialización que la escucha, puesto que los palcos a lo largo de los niveles segundo y tercero a ambos lados eran profundos y tenían tanto el techo como las paredes en ángulo recto en lugar de estar dirigidos al escenario, lo cual hacía más fácil mantener relaciones o mirar a las personas que se tenía en frente, que seguir la interpretación de los actores sobre el escenario (1995, 10) (Fig. 36). La situación no era mejor en Londres. En la pintura de Hogarth que representa una escena álgida en *La ópera del mendigo* de 1728, puede observarse a algunos miembros de la aristocracia sentados en el escenario y a Lavinia Fenton, en el papel de Polly,

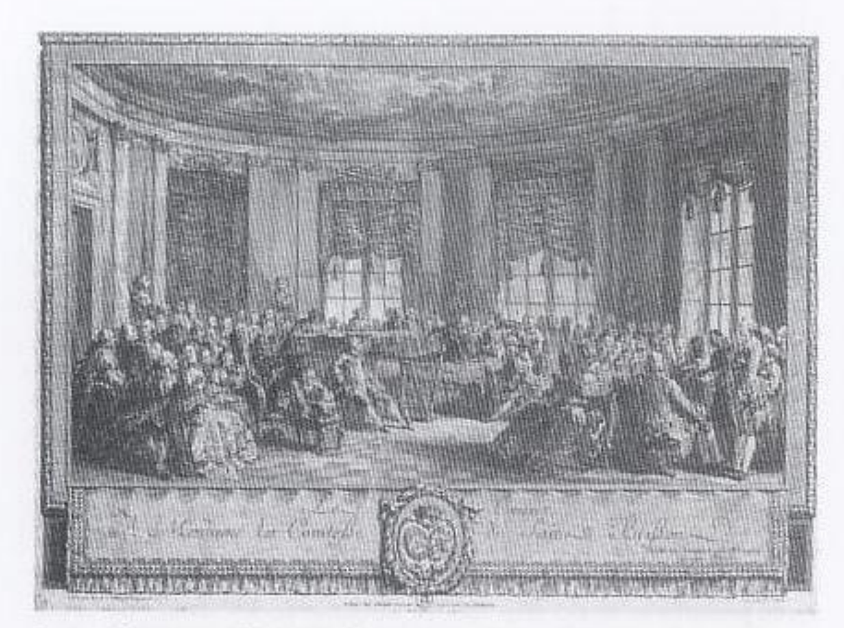


Figura 35. Augustin de Saint Aubin, *Le Concert à Madame la Comtesse de Saint Brisson* (s.f.). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.

mirando por encima de los demás actores hacia su amante, el duque de Bolton, que está sentado ante una mesa en un costado (Paulson, 1991-93, vol. I) (Fig. 37).

En 1759 los franceses eliminaron los asientos del escenario, y los ingleses hicieron lo propio en 1762; más tarde las paredes de los palcos en los nuevos teatros se desplazaron hacia el escenario y se instalaron asientos fijos en la platea, aunque esta nueva disposición no tranquilizó al público tanto como se esperaba (Rougemont, 1988). La decisión de impedir el acceso de los aristócratas al escenario no sólo muestra que se intentaba eliminar la distracción, sino que también implica que se había suprimido uno de los últimos vestigios de los aspectos sociales y rituales del teatro. Se entendía ahora que las obras de teatro y las óperas serias eran un arte de la ilusión, y se empezó a alentar al público de teatro para que permaneciera sentado manteniendo un silencio atento y respetuoso ante la puesta en escena (Caplan, 1989). Habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX para que la nueva conducta se con-





Figura 36. Jean Michel Moreau el joven, *La Petit Loge* (1777). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.

vierta en la regla. Entretanto, los cambios físicos y las exhortaciones a la atención silenciosa preparaban el camino para la implantación de las teorías de lo estético.[1]

1. A medida que se despejaron los escenarios de los teatros, se desarrolló otro cambio importante en el comportamiento, conectado con las últimas teorías estéticas: la mayoría de los oyentes dejaron de tomar en consideración la respuesta adecuada de los nobles y de los *connoisseurs*, que se sentaban en el escenario o en los palcos, para confiar cada vez más en el propio juicio.



FIGURA 37. William Hogarth, *La ópera del mendigo, III* (1729). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

No es éste el lugar para rastrear la historia de las teorías de lo estético desde que Alexander Baumgarten acuñó por primera vez el término en 1735. En lugar de hacerlo, describiré el proceso por el cual la tradicional respuesta a las artes se dividió en la respuesta relacionada con la utilidad y la diversión y la vinculada a un tipo especial de placer que, de ahí en más, empezó a denominarse estético. La principal diferencia entre el gusto y lo estético ha sido siempre que el primero es un concepto irremediablemente social, aplicado tanto a la comida, al vestido y a los modales como a la belleza o al significado de la naturaleza o el arte. Desde la antigua Grecia hasta el siglo XIX el gusto en sentido literal, proporcionado por la lengua, así como el tacto y el olfato, eran considerados de un nivel inferior, como demasiado sensuales y corporales en comparación con la vista y el oído (Korsmeyer, 1999). En el siglo XVIII, por ejemplo, lord Kames comienza su influyente análisis del gusto distinguiendo los dignos y «elevados» sentidos de la vista y del oído de los



sentidos «inferiores» del cuerpo: gusto, tacto y olfato (Kames, 1762, 1-6). La mayor parte de los autores que contribuyeron a la teoría del gusto a lo largo del siglo XVIII también intentaron separar el gusto en las bellas artes de la natural asociación que establecía la palabra con los placeres sensoriales ordinarios o con las satisfacciones que brindaba lo útil. La ventaja del nuevo término «estético» era que no conllevaba nada que lo relacionase con esta herencia metafórica. Pero antes de examinar el proceso intelectual que condujo al gusto a transformarse en lo estético, hemos de considerar la emergencia de algunas conductas «estéticas» como son la imposición de una atención juiciosa, objetivo que se intentaba alcanzar eliminando la presencia de los aristócratas en el escenario o instalando asientos fijos en la platea.

## El aprendizaje de la conducta estética

Un ejemplo particularmente ilustrativo de este nuevo tipo de conducta fue el «paseo pintoresco» tan popular en Gran Bretaña durante el último tercio del siglo. Experimentar un paisaje como «pintoresco» era lo mismo que contemplarlo como una pintura. A nosotros esta actitud puramente visual hoy día nos parece tan natural que resulta muy fácil pasar por alto que con ella se cambia de una conducta moral y utilitaria a una conducta estética. A comienzos del siglo XVIII era común que las propiedades rurales contaran con un jardín amplio, con sitios asignados para la meditación, adornados con estatuas y estructuras ejemplares como el neoclásico «Templo de la Virtud» de Stowe, concebido a imitación del antiguo ideal horaciano de la poesía: «La finalidad y el diseño de un buen jardín es ser a un tiempo beneficioso y agradable» (Andrews, 1989, 52). Sin embargo, a mediados del siglo muchos nuevos diseños eliminaron las estatuas ejemplares de los jardines y prepararon vistas y paisajes pensados exclusivamente para dar placer a los ojos.

En las influyentes guías sobre lo pintoresco de William Gilpin se afirma que los terrenos regulares y las casas bien construidas pueden darnos satisfacciones de índole moral, pero no inspiran «placer en la Imaginación» (Andrews, 1989, 48). Apreciar la belleza pintoresca significa prestar atención a los factores puramente visuales de la luz, las distancias, los contornos agrestes y las ruinas (Gilpin, 1782). Más aún, sólo cierto tipo de personas podían aparecer en un escenario genuinamen-

te pintoresco sin que su presencia estropease el efecto: «Lecheras... labradores, segadores, y todo tipo de campesinos *dedicados a sus respectivas ocupaciones*, no están permitidos... se permite, en cambio, que estén presentes siempre y cuando hagan aquello por lo cual en la vida real son despreciados: holgazanear» (Bohls, 1995-96). Bajo la dirección de escritores o de autores como Gilpin, que enseñaban a eliminar los intereses morales utilitarios en favor de los puramente pictóricos, los nuevos turistas salían de paseo por el río Wye y por otros sitios, armados con sus guías de campo, sus libretas, sus diarios y el instrumento más característico de lo estético: la «lente de Claude», un espejo convexo de tintes oscuros que reducía una escena a la escala y tonalidad de una miniatura pintada por Claude Lorrain (Fig. 38). En la actualidad tendemos a simpatizar con la parodia del purista pintoresco que hace Jane Austen en *La abadía de Northanger*, donde Catherine Morlan mira desde la cima de la colina de Beechen hacia abajo y rechaza con disgusto «la ciudad de Bath, que no merece formar parte de un paisaje» (Austen, 1995, 99). Por banal que nos parezca ahora el turismo pintoresco con sus lentes Claude, sus guías y sus diarios, éste fue un paso importante hacia la conducta que llamamos estética.



FIGURA 38. William Gilpin, esbozo de *Observaciones sobre el río Wye* (1782). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.



El rápido crecimiento del número de lectores de poesía y de novela también condujo a cambiar las actitudes, proceso que comienza con la serie titulada «Los placeres de la imaginación» publicada por Addison en el *Spectator*. En el capítulo 4 hemos observado que comienza a darse un intercambio literario en el periódico francés *Le Mercure Gallant*, desde la década de 1680 en adelante (Fig. 39). En Alemania el gran crecimiento del mercado de la literatura secular a finales del siglo XVIII planteó una vigorosa discusión pública en la que los pastores y los funcionarios del estado manifestaban su alarma sobre la estabilidad moral y política, mientras que Fichte, Goethe y Schiller se quejaban por la proclividad del gusto hacia obras sentimentales y novelas de baja estofa. La nueva crítica literaria no sólo intentaba orientar a los lectores acerca de lo que debían leer, sino que en algunos casos indicaba cómo debía leerse. Publicaciones tales como *Die Horen*, de Schiller, y libros como *El arte de la lectura* de Johann Bergk, intentaban inculcar una lectura contemplativa más interesada en la forma literaria de libros como los que Christoph Wieland llamaba obras de arte (Woodmansee, 1994).

El público también tuvo que ser entrenado para comportarse de acuerdo con la conducta correcta cuando acudía a los nuevos museos de arte. Cuando parte del Palacio del Louvre se convirtió en un museo público durante la Revolución, hubo que colocar letreros pidiendo a los asistentes que no cantaran ni hicieran bromas o jugaran en las galerías y que las respetaran como un «santuario de silencio y meditación» (Mantion, 1988, 113). Los miembros más sofisticados del público de arte emergente no necesitaban ser inducidos a tratar la pintura y la escultura como objetos de un placer refinado, incluso espiritual. Una parte de la nobleza británica pensaba que la pintura tradicional tenía un propósito no sólo público sino también político, pero este punto de vista fue modificándose poco a poco durante el siglo, a medida que autores como Adam Smith y David Hume sostenían que el propósito principal de las artes era producir placer y no instrucción (Barrell, 1986). En adelante el efecto positivo de la pintura en la moral sería indirecto. Aunque Gilpin pensaba que no era correcto atribuir consideraciones morales a la experiencia de los paisajes, lo cierto es que creía que la experiencia de las bellas artes tenía efectos morales beneficiosos indirectos: «Cuando me siento arrobado delante de un oratorio, o contemplo asombrado los diseños [de Rafael], o disfruto durante estas alegres caminatas, siento cómo se expande mi mente, mi corazón se siente reconfortado y el



FIGURA 39. Jean-Honoré Fragonard, *Muchacha leyendo* (1776). Cortesía de la National Gallery of Art, Washington, D. C. Obsequio de la señora Mellon Bruce en memoria de su padre, Andrew W. Mellon. © 2000 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D. C.



gusto por estos placeres exaltados contribuye a hacerme un hombre mejor» (Andrews, 1989, 53). El crítico literario William Hazlitt era aún más efusivo al describir el estremecimiento espiritual que le suscitaba la visita a la colección del duque de Orleáns en 1799: «La niebla se despejó ante mis ojos; las escalas se derrumbaron, ante mí se abrió un nuevo cielo y una nueva tierra. Habíamos oído hablar de Tiziano, Rafael, Guido, Domenichino, los Caracci, pero verlos cara a cara, estar en la misma sala en compañía de sus obras inmortales... desde ese momento viví en un mundo colmado de cuadros» (Haskell, 1976, 43). En Francia tenían lugar reacciones similares a la pintura: un crítico se refirió a la sala de exposiciones del Louvre como «templo de las artes» y otro escribió acerca del Salón de la Academia de 1779 de la siguiente forma: «Percibo un sentimiento que me hace anhelar la unificación de la especie humana, el amor apasionado por las Bellas Artes» (Crow, 1985, 4, 19). Había comenzado ya el culto del arte y la retórica inflamada, casi religiosa, que lo acompaña.

En la reacción de Hazlitt reconocemos la sensibilidad romántica, típica de finales del siglo XVIII, de un caballero culto. ¿Pero qué pasaba con la heterogénea masa de visitantes de los salones del Louvre, compuesta por miembros de la alta nobleza, damas, trabajadores saboyardos, mujeres de modales groseros y «artesanos toscos», estos últimos, «guiados únicamente por sus sentimientos naturales», y no obstante capaces de una «observación justa»? (Crow, 1985, 4). ¿Acaso eran esos «sentimientos naturales» algo universal, algo que compartían Mairobet y el tosco artesano? Y si era común, ¿por qué razón diferían tanto las personas en materia de gusto? Estas cuestiones formaban parte de lo que los historiadores de la estética llaman «el problema del gusto». Determinar si existe una norma objetiva e innata del gusto. La mujer de modales groseros y el artesano parecen poseer ya esta sutil capacidad de juicio. Sin embargo, puesto que los individuos han de aprender a comportarse ante las bellas artes, el gusto parecería ser una cuestión social que requiere educación y tiempo libre.

## EL PÚBLICO DE ARTE Y EL PROBLEMA DEL GUSTO

En el capítulo 5, dedicado a analizar la categoría de las bellas artes, hemos visto que la capacidad de las bellas artes de suscitar placeres re-

finados de gusto en lugar de satisfacer los sentidos o los propósitos utilitarios fue uno de los principales criterios para separar el arte refinado de la artesanía. Por otra parte, el público educado se distinguía de los pobres e ignorantes o de los torpes ricos y sus placeres «groseros» por este tipo de experiencias refinadas. Sin embargo, no sólo se pensaba que la fina sensibilidad requerida para el buen gusto faltaba a los laboriosos pobres o a los caballeros badulaques, sino que carecían de ella las razas de color, la mayor parte de las mujeres y, del lado de los ricos, los ociosos que mezclaban el arte con el lujo.

Al ocuparse del gusto, muchos autores del siglo XVIII sugerían que los trabajadores carecían de la capacidad o de los medios para adquirir el gusto refinado, pero otros, como Kant, pensaban que la alfabetización finalmente conseguiría que casi todo el mundo formara parte del público. La cuestión acerca de quién era capaz de tener un gusto refinado fue ampliamente debatida. Por ejemplo, se discutía acerca de quién estaba cualificado para juzgar la exposición anual del Salón de la Academia Francesa. En un extremo, Louis de Carmontelle declaraba con espíritu idealista que «toda clase de ciudadanos asistan al salón y que el público, como es natural en las bellas artes, dé su veredicto» (Crow, 1985, 18). Pero el director de la Academia, Charles Coypel, declaraba que «el público cambia veinte veces por día... lo que el público admira a las diez es públicamente condenado a mediodía. Y tras escucharlos a todos lo que se obtiene no es la opinión de un verdadero público, sino tan sólo la voz de la turba» (Crow, 1985, 10) (Fig. 40). Similar distinción se hacía con relación a la audiencia en el teatro y al público de los conciertos. En la primera mitad del siglo, el ruidoso patio de plateas, en el que se permanecía de pie, seguía siendo el lugar asignado a quienes habían comprado entradas baratas, y estaba lleno de mercaderes, estudiantes, empleados de oficina y un grupo heterogéneo compuesto por dependientes, artesanos por cuenta propia y sirvientes (Rougemont, 1988). Dubos afirmaba que «el público del *parterre*, aunque no sepa las reglas, juzga una obra tan bien como los autores»; pero inmediatamente después añadía que «en el público no están las clases bajas, sino únicamente las personas que han adquirido el gusto a través de la comparación» (Dubos, 1993, 279). Muchos observadores en la segunda mitad del siglo afirmaban que el juicio del *parterre* estaba en decadencia porque ahora había allí demasiados individuos de la clase trabajadora: «Los trabajadores y los mercenarios deciden el desti-



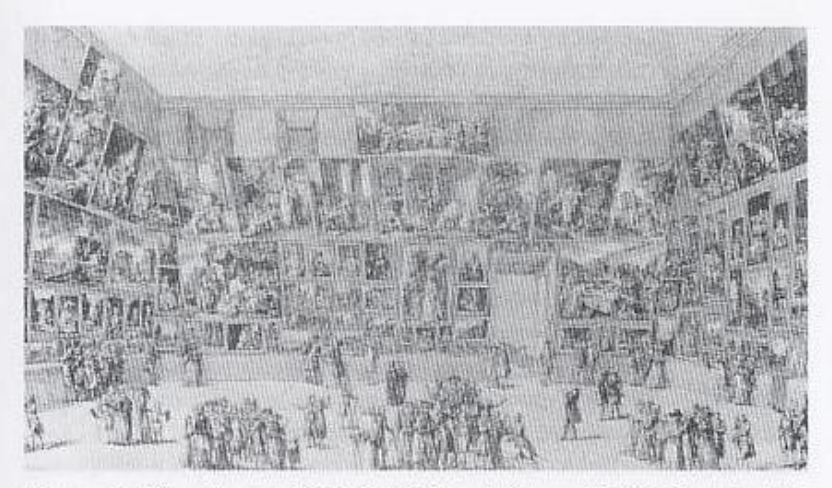


FIGURA 40. Pietro Antonio Martini, *Le Salon du Louvre* (1785). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. Hacia 1785 los salones anuales de la Academia atraían a grandes multitudes y suscitaban comentarios críticos vigorosos; Jacques-Louis David, cuyo *Juramento de los Horacios* de ese año ha sido descrito a menudo como semillero de ideales revolucionarios, sabía cómo ganarse a una parte de este público contra los líderes de la Academia más conservadores.

no de la música. Llenan los teatros, asisten a las competiciones musicales y se imponen como árbitros del gusto» (Le Huray y Day, 1988, 125). Muchas de estas alarmas eran probablemente exageradas, pero sirven como evidencia de una angustia cultural y de clase.

Un segmento pequeño, aunque importante, de la población trabajadora europea en el siglo XVIII estaba compuesto de trabajadores y sirvientes africanos que pueden verse retratados en las pinturas de la época como signo de la riqueza y la condición social de sus propietarios. Dos de los autores más importantes del siglo XVIII en cuestiones de estética sostenían que las personas de color eran por naturaleza incapaces de tener un gusto refinado por las artes. Los comentarios de David Hume se encuentran entre los más notorios y sorprendentes: «Sospecho que los negros son naturalmente inferiores a los blancos. Prácticamente no ha habido nación civilizada entre ellos, ni ingeniosas manufacturas, ni artes, ni ciencias... Para no mencionar a nuestras colonias. Hay esclavos negros por toda Europa, y en ellos nunca se ha visto síntoma alguno de ingenio» (1993, 360). James Beattie y otros refutaron los pre-

juicios e inexactitudes de Hume, pero Kant se apoyó en el ensayo de Hume para sostener su propia opinión de que «los negros de África por naturaleza carecen de sentimiento alguno que los eleve por encima de lo fútil» (Kant, 1960, 110; Eze, 1997, 63).

La exclusión de las mujeres del grupo de personas capaces de «gusto refinado» no es tan sorprendente como la exclusión de las razas de piel oscura o de las clases trabajadoras. Unos pocos escritores varones pensaban que las mujeres eran más capaces que los hombres de discriminar en este terreno, pero otros —como Shaftesbury y Kant, por ejemplo— creían que a las mujeres les faltaba el poder intelectual requerido para controlar su sensibilidad. En lugar de convertirse en *connoisseurs* de las bellas artes, se esperaba que las mujeres se ocupasen de las artes menores o de la artesanía. En la novela inacabada de Jane Austen, *Sanditon*, las dos señoritas Beaufort habían sido educadas por sus padres para que sus cualidades femeninas les permitiesen conseguir marido: «Eran muy aplicadas y muy ignorantes», escribe Austen, «a una le alquilaron un arpa y a la otra le compraron papel para dibujar» (Bermingham, 1992, 14).

Por supuesto, no sólo los pobres vulgares, las razas de color y la mayoría de las mujeres fueron identificados como desprovistos de la capacidad intelectual necesaria para el gusto, se incluyó además a los ricos vulgares que no se interesaban por las bellas artes. Había otro grupo de ricos y de gentes de elevada alcurnia a los que, aunque coleccionaban pinturas y acogían en sus casas salones asistidos por conocidos escritores y músicos, les faltaban las cualidades necesarias para una adecuada actitud estética. Aunque eran muy sofisticados, se los excluía de la clase de las personas de buen gusto por los autores especializados en el tema, porque empleaban mal sus gustos refinados o lo hacían por puro exhibicionismo, para decorar sus casas, o para divertirse, lo que en el siglo XVIII se denominaba «lujo». La crítica del lujo de la clase alta es probable que haya sido tan importante para la construcción de la moderna idea de lo estético como el rechazo de la clase baja y de las mujeres, a quienes se identificaba con el placer sensorial y la utilidad. Naturalmente, el lujo en el sentido más simple de gasto tuvo defensores en el siglo XVIII, como por ejemplo: Hume, Bernard Mandeville, Adam Smith y Charles-Louis Secondat de Montesquieu. Pero a partir de mediados de siglo, muchos críticos comenzaron a fijarse en los efectos deletéreos del lujo sobre las artes, y atacaron el consumo y el rococó en



nombre de la naturaleza, la moral y la cultura de los antiguos. Cuando lord Kames describe a las personas que poseen la norma universal del gusto, elimina no sólo a quienes «dependen del trabajo físico para comer» sino además a los sensualistas, especialmente a los opulentos que usan las riquezas «para obtener ganancias a ojos vista» (1762, 369).

En el ataque al lujo parte de la culpa fue atribuida subliminalmente a las mujeres. Shaftesbury acusaba a las mujeres de haber impuesto el estilo rococó que satisfacía sobre todo a los sentidos y no tanto a los placeres «racionales» (Barrell, 1986, 38). Gabriel Sénac de Milhan advertía que las mujeres, en especial las amantes, amenazaban la supervivencia de la nobleza francesa, en la medida en que llevaban a los individuos a construir casas, jardines, muebles, pintura y estatuas espléndidas (Saisselin, 1992, 41). Louis-Sébastien Mercier atacaba la prevalencia de los retratos sobre las pinturas históricas en los salones anuales declarando que «mientras el pincel se venda a la ociosa opulencia, a la insignificante *coquetterie*, el retrato seguirá confinado a las alcobas» (Crow, 1985, 21).

Pero pese a que se eliminó a los salvajes de piel oscura, los pobres ignorantes, los bobos de clase media, los ricos dados al lujo y las frívolas mujeres, el problema de identificar las características del «gusto refinado» entre el pequeño grupo de hombres y mujeres de las clases altas siguió planteado en los mismos términos. Autores como Hume o Kames se contentaban con identificar las características que debía poseer la persona capaz de ejercer semejante gusto, en tanto que Dubos o Mendelssohn intentaban definir la índole y la forma en que operaba el gusto refinado en sí. Por consiguiente, «el problema del gusto» no implicaba plantear la cuestión de su universalidad o de su carácter innato sino además la cuestión de determinar cuáles eran las características específicas, tanto sociales como mentales, que se requiere para tener un gusto refinado. Este problema no era del todo nuevo, puesto que el gusto había sido definido tiempo atrás como un tipo especial de conocimiento tácito, un «no sé qué». Ahora bien, entretanto se había construido una nueva categoría de las bellas artes separada conceptual e institucionalmente de todo contexto relacionado con el uso o el placer cotidiano, lo cual inducía a plantear una separación similar de la experiencia del arte con relación a otros tipos de experiencia. A lo largo del siglo XVIII innumerables artistas, críticos y filósofos intentaron dar respuesta a estos interrogantes en incontables libros, ensayos y cartas que, al final del proceso, desembocaron en la moderna idea de lo estético.

Tres elementos principales de la antigua idea del gusto se transformaron en la moderna idea de lo estético: 1) El placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado; 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) la preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra de arte autoconsistente, autónoma, pensada como creación.[2] El elemento más importante fue la idea de un placer de especial refinamiento que distinguió entre un gusto fino o educado y la vieja noción de gusto como manifestación de una preferencia. En el antiguo sistema del arte el placer, lo mismo que el uso, era concebido instrumentalmente; los placeres de las artes brindaban diversión y entretenimiento, los cuales contribuían a la salud y a la paz cívica. Lo útil, capaz de satisfacer su propósito con gracia, era también una fuente de satisfacción. Pero, una vez se hubo codificado el nuevo sistema del arte por oposición a la artesanía, las artesanías y oficios quedaron como fuente de un placer meramente sensorial y utilitario, mientras que las bellas artes pasaron a ser objeto de un placer más elevado de tipo contemplativo. Esto quedaba ya planteado por la tendencia de las clases educadas a mantenerse alejadas de la cultura popular y a estigmatizarla, como si en ella sólo hubiese lugar para la «mera» recreación, por contraste con los placeres —mucho más refinados— de la imaginación. Los refinados placeres del gusto culto o educado pasaron a ser ahora objeto de un estricto análisis psicológico y filosófico.

A comienzos de siglo, muchos autores afirmaron que el placer del gusto era una facultad singular, un «ojo que mira hacia dentro» (Shaftesbury), un «sentido interno» (Francis Hutcheson), un «sexto sentido» (Dubos). Sin embargo, la idea de gusto como una facultad espontánea no podía abrirse camino fácilmente si no se desarrollaba el gusto en tanto que experiencia social. Addison aseguraba a sus lectores del *Spectator* que si querían saber si sus respectivas respuestas espontáneas mostraban *buen* gusto, lo que tenían que hacer era comparar sus reacciones con las de «la parte más educada de nuestros contemporáneos» (1712, nº 409). Anne-Thérèse de Lambert capta de un modo simpático la atención entre el gusto como un logro social y el gusto como una cualidad mental en una de sus observaciones: «Hasta ahora las personas habían definido el buen gusto como *un uso establecido por los individuos educados y espirituales de la alta sociedad*. Yo creo que depende de dos cosas: un sentimiento en el corazón, muy delicado, y una gran precisión mental» (Lambert, [1747] 1990, 241). El hecho de que Lambert apelara a combinar «el sentimiento en el corazón» con la «precisión mental» muestra que el giro desde el «gusto» a lo «estético» se produjo en parte como resultado de dar un carácter más intelectual a los placeres generados por los sentidos «más elevados», la vista y el oído, para poner distancia entre ellos y los goces sensoriales más ordinarios.

2. La historia de cómo Kant orientó el problema del gusto en la teoría inglesa es el eje vertebrador de la mayoría de historias de la estética escritas en lengua inglesa. Entre los diversos intentos recientes de reescribir el relato tradicional se cuentan los de De Bolla (1989), Mc Cormick (1990), Barnouw (1993), Gadamer (1993), Becq (1994a), Bohls (1995) y Paulson (1996).



Una vez más Addison se adelantó aquí al describir los placeres de la imaginación en el *Spectator* como situados en algún punto entre las satisfacciones más groseras de los sentidos y los goces más abstractos del intelecto (1712, nº 411). Muchos autores, entre ellos Hume, Diderot, Rousseau y Sulzer, no sólo distinguían el sentimiento de la sensualidad y de la emoción sino que también lo unían a la razón en una especie de conocimiento tácito o espontáneo que sugería un tercer tipo de experiencia donde se combinaban elementos de ambos. D'Alembert, por ejemplo, habla del gusto como si tuviese un tipo especial y propio de «lógica», que descubre las «verdades de los sentimientos» (Becq, 1994a, 687). Hume afirmaba que el gusto por «las artes cultas o educadas mejora nuestra sensibilidad hacia las pasiones tiernas y agradables; al mismo tiempo que hace a la mente incapaz de tener emociones brutales y repentinas» (Hume, 1993, 12). Diderot establecía un contraste entre quienes lloran tras oír un relato triste y los que son verdaderamente capaces de juzgar el arte, porque poseen «esa emoción delicada en la que el sentimiento no afecta a la comparación» (Becq, 1994a, 680).

Si queremos darnos una idea de lo que el público en su mayoría experimentaba, pueden servirnos de ayuda dos representaciones visuales del gusto refinado. Anne-Marie Link (1992) ha explorado la representación del gusto en el *Goettingen Pocket Calendar* de 1780, un almanaque destinado a las clases medias que está lleno de máximas para la

vida diaria. Este almanaque presenta un conjunto de doce ensayos acompañados de una docena de grabados, en los que se contrastan las prácticas «naturales» con las prácticas «afectadas» en la vida, una especie de compendio del buen y mal gusto. La sección dedicada a marzo/abril tenía dos grupos de dibujos y ensayos en los que se comparaba entre los sentimientos (*Empfindsamkeit*) natural y afectado, en relación con la naturaleza y el arte respectivamente. En el grabado donde se representa un sentimiento «natural» en presencia de la naturaleza aparecen un hombre y una mujer de clase media con las cabezas inclinadas delante de una puesta de sol y el ensayo que acompaña al grabado, escrito por Georg Christoph Lichtenberg, habla sobre su conducta «tranquila», «inocente», «no autoconsciente». En el grabado contrapuesto a éste, se presenta un sentimiento «afectado» ante la naturaleza. Vemos aquí una pareja vestida como la otra y gesticulando de forma aparatosa ante la puesta de sol (Fig. 41). Si observamos ahora el dibujo que representa un sentimiento «natural» hacia el arte vemos a dos hombres de clase media, uno al lado del otro, de brazos cruzados, observando con respeto la estatua de una mujer. En el grabado opuesto, donde se representa un sentimiento «afectado», uno de los hombres señala un racimo de uvas que sostiene en la mano la estatua mientras se dirige exclamativamente hacia el otro hombre, que levanta sus manos en gesto de entusiasmo (Fig. 42). Las ilustraciones y los textos del almanaque condenan los estallidos sentimentales y racionales y, en cambio, aprueban los sentimientos más calmados y reflexivos como los descritos por Diderot: «Aquella delicada emoción en la que el sentimiento no afecta a la comparación».

Un ejemplo menos directo pero igualmente ilustrativo de la nueva experiencia del sentimiento refinado puede hallarse en las nuevas conductas y actitudes hacia la música en Francia, desde mediados de la década de 1770 en adelante. En la primera mitad del siglo, época en que la música puramente instrumental todavía era considerada como inferior, los pasajes en las óperas y en las sinfonías que eran considerados como más estremecedores eran imitaciones de suspiros, gritos, alaridos, sonidos de batalla, cantos de pájaros, torrentes, tormentas y avalanchas. Resulta significativo que la mayoría de estos pasajes pudieran ser escuchados con facilidad por encima del ruido de las conversaciones y de los golpes que daba el director contra su atril con la batuta. Hacia la década de 1780, a medida que el público se fue tranquilizan-



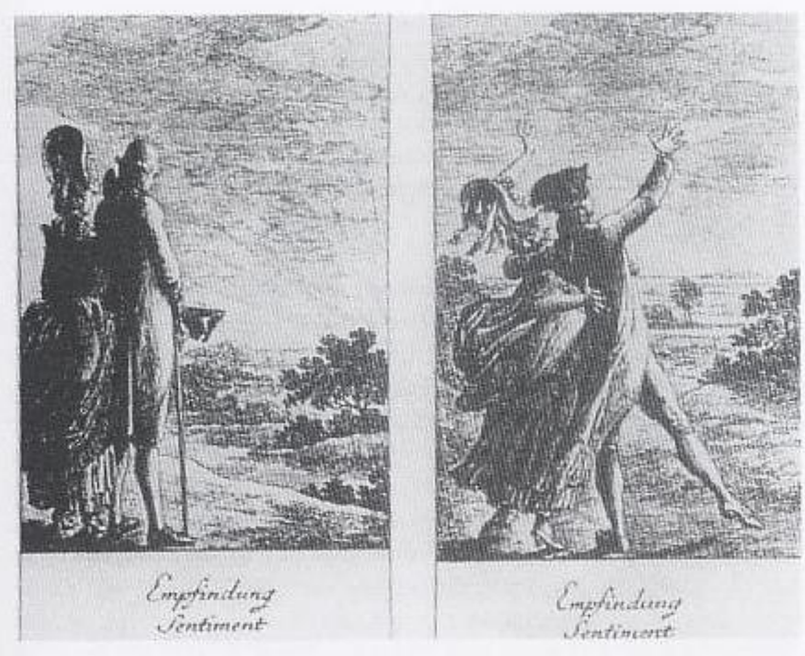



FIGURA 41. Daniel Chodowiecki, *Sentimiento natural y afectado* (1779). Publicado por primera vez en el *Goettingen Pocket Calendary* de 1780.

do, tanto la música escrita como la experiencia que de ésta se hacía el público comenzó a desplazarse hacia la expresión musical de los sentimientos humanos en lugar del estruendo de las tormentas y las batallas. Un hecho decisivo en este proceso fue la llegada a París del compositor Christoph Willibald Gluck, cuyas puestas en escena y partituras sutiles surtieron un efecto espectacular en cuanto a la armonía y la orquestación. En su descripción del estreno de una ópera en 1779, un escritor habla de «una extrema e ininterrumpida atención» pese a que «las emociones más fuertes eran visibles en cada rostro» (Johnson, 1995, 59). Igual que sucede con los dibujos de Goettingen, estos espectadores de arte refinado eran capaces de experimentar el sentimiento más intenso al mismo tiempo que una concentración calmada e intelectual, justamente el tipo de actitud que luego los teóricos llamarían «estética».

No obstante, antes de que la moderna idea de la experiencia estéti-

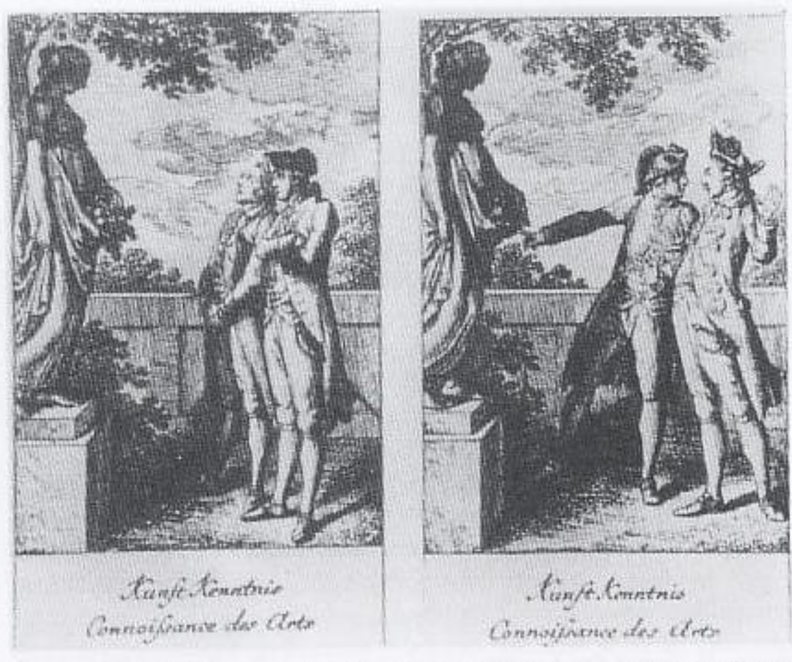


Figura 42. Daniel Chodowiecki, *Conocimiento natural y afectado de las Artes* (1779). Publicado por primera vez en el *Goettingen Pocket Calendary* de 1780.

ca pudiese ser formulada de un modo completo, tenían que darse dos refinamientos adicionales en la idea de gusto. En primer lugar, la tentativa de especificar de modo más estricto la naturaleza del placer que intervenía en el «gusto refinado» y que conducía a la idea de una contemplación desinteresada. En segundo lugar, la investigación de las cualidades objetivas de lo bello condujo a la separación de la experiencia de lo bello con relación a la experiencia de lo sublime y de lo pintoresco, abriendo con ello el camino hacia un concepto más general. En el viejo sistema del arte, el gusto solía estar vinculado a un «interés» o propósito fijado para las obras de arte, ya fuera moral, práctico o recreativo; en el nuevo sistema de las bellas artes la respuesta más adecuada fue la de la contemplación desinteresada. Paradójicamente, la idea de un «desinterés» suponía un intenso «interés», en el sentido de una atención concentrada, pero también la absoluta ausencia de *un* in-



terés en el sentido de un deseo de posesión o de satisfacción personal, incluso de tipo moral o religioso. Al parecer, hay dos fuentes de las que emana la idea general del desinterés, una de ellas aristocrática y política, la otra filosófica y religiosa. Cada una de ellas conduce a un énfasis apenas diferente, aunque ambos pueden combinarse entre sí. De acuerdo con la perspectiva política conocida como humanismo cívico, solamente quienes poseen los medios económicos y el tiempo libre para reflexionar son capaces de elevarse por encima del interés propio y considerar a la sociedad en su conjunto. La mayoría de los autores británicos y franceses adoptaron alguna forma de este ideal patricio de desinterés.[3] En un pasaje muy citado de Addison en el *Spectator* se dice que «el hombre que posee una imaginación educada a menudo encuentra una satisfacción mayor en la perspectiva que abren los campos y las praderas que en la que ofrece poseerlos... mira al mundo, por así decirlo, bajo una luz diferente» (1712, nº 411). Shaftesbury combinaba la aristocrática concepción del desinterés con una filosofía neoplatónica que alentaba la contemplación racional de lo bello, lo bueno y lo verdadero. En un diálogo que se ha citado a menudo, Shaftesbury examina lo que considera respuesta correcta hacia la belleza del océano, o de un paisaje o de un cuerpo humano, contrastando el «deseo incontenible» con la «contemplación racional y refinada» (Shaftesbury, [1711] 1963, 128). A veces, como ocurría en las obras de Dubos, Hutcheson, Hume o Archibald Alison, el desinterés es poco más que una capacidad para elevarse por encima del prejuicio y la autocomplacencia (Townsend, 1988, 137).

El concepto religioso y teológico del desinterés se remonta a través del misticismo medieval hasta san Agustín, quien subrayaba que, para ser genuino, el amor a Dios debe ser amor por Dios exclusivamente. Karl Philipp Moritz, cuya idea de la obra de arte como mundo autosuficiente ya hemos considerado, describía la respuesta apropiada para tales obras empleando el vocabulario del amor contemplativo hacia Dios: «A medida que el objeto bello atrae nuestra atención completamente, nos hace olvidarnos de nosotros mismos por un momento, de

3. A principios del siglo xix, Alexis de Tocqueville arrojaba una mirada nostálgica hacia el pasado, antes de la Revolución, enfatizando la calidad del desinterés en el ideal aristocrático, y atribuyendo la ausencia del mismo a la ambiciosa y usurpadora clase media en ascenso. Véase Shiner (1998).

tal modo que sentimos como si nos perdiéramos en él; y precisamente esta pérdida, este olvidamos de nosotros mismos es el grado más alto de placer puro y desinteresado que nos puede brindar la belleza... un placer que debe ser aún más próximo al *amor* desinteresado si quiere ser genuino» (Moritz, 1962, 5; Woodmansee, 1994).

Un tercer elemento que ayudó a que la noción del gusto se convirtiera en lo estético fue la incorporación de las ideas de lo sublime y lo pintoresco al análisis tradicional de la belleza. Fundado en teorías de retórica y poética, donde significaba efecto grandioso, lo «sublime» comenzó a ser empleado ampliamente durante el siglo XVIII para designar cualquier cosa que, en la naturaleza o en el arte, producía la impresión de una sobrecogedora grandeza. En un comienzo lo sublime fue entendido como un aspecto de lo bello, pero muy pronto comenzó a ser puesto en contraste con ello. Lo sublime solía ser descrito como la experiencia de algo vasto, asombroso, o aterrador que, no obstante, da placer porque lo contemplamos desde una posición segura. Por ejemplo: una montaña enorme que se eleva sobre una llanura, o una tormenta en el mar, o la descripción que Milton hace del infierno. Contrastado con lo sublime, lo bello solía ser descrito como encantador, simpático, armonioso, algo cuya experiencia no reporta un placer inmediato (De Bolla, 1989). Igual que otros componentes del moderno sistema del arte, muchas versiones de lo sublime estaban imbuidas de masculinidad desde el comienzo. Incluso algunos varones contemporáneos de Burke observaron que la descripción que éste hace de la belleza es casi una caricatura de los estereotipos de la feminidad: delicado, tímido, pequeño, suave, ligero (Burke, 1968, CLXXV). Kant dedicó todo un capítulo de su primer libro sobre lo bello y lo sublime a explicar que los hombres son sublimes (nobles, heroicos, poderosos, profundos) mientras que las mujeres son bellas (encantadoras, sensibles, débiles, superficiales) (Kant, 1960). Las teorías sobre lo sublime alcanzaron una considerable complejidad hacia finales de siglo, de tal modo que muchos artistas y filósofos desde el romanticismo hasta el presente han visto lo sublime como algo mucho más poderoso y estéticamente relevante que lo bello (Ashfield y De Bolla, 1996). Al aumentar la importancia de lo sublime, lo pintoresco y otras cualidades junto con lo bello, quedó abierto el camino para la imposición de un nuevo concepto o término que abarcara aquello que era lo más importante en las respuestas a cada una de estas cualidades (Cassirer, 1951). Alexander



Baumgarten acuñó el término «estético» para referirse al tipo de respuesta que él pensaba como adecuada para recibir el «discurso sensato» de la poesía. Lo que pretendía era un nombre para la lógica de la sensación y lo llamó «estético» basándose en la palabra griega *aisthesis*, es decir, lo que se relaciona con las sensaciones (1954). Al sugerir un término específico para designar el trabajo conjunto de la sensación y de la imaginación en las artes, Baumgarten hizo tres cosas: asignó al sentimiento un papel más importante en la panoplia de las facultades mentales; suministró un término técnico cuya gama de significado podía ser estipulada más fácilmente que con la palabra «gusto», que tenía inevitables connotaciones fisiológicas y sociales; y, por último, abrió el camino para que el término «estético» designara un modo especial de conocimiento. Puesto que se trataba de una acuñación en sentido estricto, se le podían dar fácilmente muchos significados y desde un comienzo ha habido toda clase de equívocos en relación con este término, desde un uso amplio de «estético» para referirse a todo tipo de sistema de valor relacionado con el arte o la belleza, hasta «lo estético» para referirse a una forma especial de conocimiento desinteresado donde sentimiento y razón intervienen de consuno.

## Kant y Schiller consuman lo estético

Si bien he intentado no seguir la obra de determinados teóricos del arte y de la estética, quiero cerrar este capítulo echando un vistazo a la forma en que Kant y Schiller integran el concepto de lo estético con los nuevos conceptos del arte y del artista. Con ello ambos autores proporcionan las primeras justificaciones sistemáticas del moderno sistema del arte como un todo.[4] Según Kant, todas las teorías que hacen del gusto la aplicación de conceptos o reglas, del placer sensorial o la utilidad,

4. La enorme cantidad de análisis recientes de la tercera crítica de Kant testimonia su importancia en cuanto documento fundacional de las teorías artísticas y estéticas modernas. Con el descrédito de las teorías formalistas como telón de fondo del presente, algunos intérpretes recientes están redescubriendo una dimensión moral y política en la *Crítica*, mientras otros señalan que la conexión entre la primera mitad de la *Crítica* dedicada a la estética y la segunda mitad dedicada a la teleología en la naturaleza no ha sido suficientemente considerada.

admiten la intervención de un «interés» o deseo, mientras que el verdadero «gusto estético» es un placer puro y desinteresado en el que nos limitamos a contemplar un objeto. Desde un punto de vista positivo la experiencia estética es para Kant un «libre juego armonioso» de nuestra imaginación (percepciones) y nuestro entendimiento (conceptos). En una auténtica experiencia estética, la imaginación y el entendimiento no se acoplan entre sí como lo hacen habitualmente cuando clasificamos o cuando emitimos un juicio, sino que rotan libremente en una placentera armonía. Mientras el entendimiento y la imaginación permanecen en este modo estético, simplemente exploran y gozan contemplativamente del mundo (Kant, 1987, 45, 51-52, 61-62).

Si bien la descripción que hace Kant de lo estético se limitaba a lo que sucede en nuestras cabezas, lo cierto es que identifica una cualidad en los objetos que estimula este armonioso juego de nuestras facultades: «La forma de la conformidad a fin», o «conformidad a fin sin fin específico». Algunos objetos parecen haber sido hechos conforme a un fin, tener forma, y no obstante nosotros no vemos *un* fin o uso para ellos. Las formas de objetos tales como «las flores, diseños libres, líneas entrelazadas al azar» simplemente ofrecen a nuestra mente la ocasión de disfrutar de sus propias facultades en juego sin que exista ningún deseo o interés ulteriores (Kant, 1987, 64-67, 49).

Al hacer del desinterés la clave para la universalidad del juicio estético, Kant distinguía la autonomía de la experiencia estética no sólo de los placeres ordinarios de los sentidos o de la utilidad sino también de la ciencia y de la moral. Por lo que parece, estas tesis contradicen a muchos autores del siglo XVIII que ponían el acento en las funciones morales del arte y también a la propia convicción de Kant de que la libertad moral define nuestra dignidad como seres humanos. No obstante, Kant afirma efectivamente que hay una conexión indirecta entre lo estético y la moralidad: la belleza es un símbolo de la moralidad, puesto que tanto el juicio estético como el moral son igualmente libres de reglas externas, y lo sublime —el placer estético que nos inspira el poder abrumador de la naturaleza— revela nuestra dignidad como seres morales y racionales. Una experiencia estética de lo bello o de lo sublime no nos enseña una «lección moral», sino que nos revela nuestra libertad como agentes morales (Kant, 1987, 225-30, 119-32). Para Kant, no hay manera de escapar a las paradojas fundamentales del juicio estético: es placentero y sin embargo desinteresado, individual y no obstante universal, espontáneo aunque necesario, sin conceptos y sin embargo intelectual, sin instrucción moral y no obstante revelador de nuestra naturaleza moral.



Una vez establecida la especificidad de lo estético, Kant la usó para explicar las nuevas polaridades que enfrentaban al arte con la artesanía y al artista con el artesano. El análisis kantiano del arte bello como opuesto a la artesanía recapitula claramente la historia de la separación en la vieja idea del arte, aunque él presentó semejante división como un proceso lógico y no histórico. Comienza reconociendo la antigua idea del arte en el sentido de todo tipo de producción humana que contrasta con la naturaleza, y después distingue en la idea general del arte entre las artes liberales y las artes mecánicas. Más adelante distingue dos clases dentro de las artes liberales: las «artes agradables» cuyo propósito es dar satisfacción sensorial ordinaria, y las «bellas artes», que dan los «placeres de la reflexión», es decir, los propiamente estéticos. Los ejemplos que pone de las artes meramente agradables son: el narrar historias en una fiesta, una mesa bien puesta, o la música con ocasión de un banquete (Kant, 1987, 170-73). La lista de las bellas artes incluye las conocidas: la poesía, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura, a las que él añade la oratoria y la jardinería. No obstante, Kant también reconoció que algunas cosas que suelen ser clasificadas como artesanías lo son porque su uso *puede* ser tratado como arte aunque no hayan sido concebidas «para ser meramente contempladas, usando las ideas para entretener a la imaginación en libre juego y ocupar la facultad estética del juicio sin un propósito determinado» (Kant, 1987, 193).

Kant también interpretó el ideal del artista como creador, en términos de lo estético, para hacer de las obras de arte el producto del genio espontáneo, y a las obras de la artesanía el producto de la diligencia y la aplicación de las reglas. La obra artesanal (*Handwerk*), afirma Kant, es mero trabajo, algo que las personas hacen sólo si se les paga por ello, mientras que el arte es una actividad que produce placer por ella misma, una especie de «juego». A diferencia del artesano o del hombre de oficio, que sigue un concepto específico, el artista usa su genio «estéticamente», ejerciendo la imaginación y el entendimiento en el libre juego (1987, 171-75).

Al integrar de manera sistemática las polaridades de estético *versus* fin, artista *versus* artesano y arte *versus* artesanía, Kant formuló una poderosa justificación filosófica del moderno sistema del arte. Por otra

parte, a pesar de su tentativa de mostrar que lo bello y lo sublime revelan nuestra naturaleza moral, su obra ha tenido el efecto a largo plazo de reforzar la separación del arte, la ciencia y la moralidad.

El poeta y dramaturgo Friedrich Schiller, contemporáneo de Kant aunque más joven, quedó profundamente impresionado por las tesis kantianas sobre lo estético, pero pensaba que Kant había perpetuado el dualismo entre lo espiritual y lo sensorial y que esto resultaría ruinoso para la sociedad. Cuando apareció la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant en 1790, la Revolución Francesa se encontraba en su primera fase, la más esperanzadora, y el cálido apoyo prestado por Schiller a la causa de la libertad llevó a la Asamblea Francesa a hacer de él ciudadano honorario de la nueva República. Pero cuando la Revolución se convirtió en una revuelta sangrienta, entre 1792-1793, Schiller rechazó la política revolucionaria con disgusto, convencido de que, de no mediar una autoridad, las profundas divisiones en el alma humana conducirían al caos y no a la libertad. En las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* de Schiller, escritas entre 1793 y 1795, sostiene que la libertad no surge de una revolución política sino de la experiencia estética, que sólo el arte puede brindar. Sabedor de que su afirmación del poder redentor del arte estético parecería grandiosa, se impuso la tarea de probarla siguiendo un argumento en espiral, basado en parte en Kant y en parte en una visión de la naturaleza humana dividida en espíritu y sensación y desesperadamente necesitada de una integración (Schiller, 1967). En la genuina obra de arte hay ya una armonía entre libertad y necesidad, deber e inclinación, entre la «pulsión espiritual» y la «pulsión sensual», unión que Schiller denominó «juego». El artista-genio encarna la verdad trascendente sobre la vida en la obra de arte como juego, aunque esta verdad no es un contenido específico sino que reside tan sólo en la *forma* de la obra. «Cuando una obra de arte está verdaderamente lograda sus contenidos carecerán de efecto, la forma lo hará todo, puesto que sólo a través de la forma el hombre por entero se ve afectado... y sólo de la forma se deduce una auténtica libertad estética» (Schiller, 1967, 155). El auténtico arte nunca se propone un resultado en particular: ni estimular emociones, ni enseñar creencias o promover morales. Sólo cuando el pueblo renuncie a semejantes propósitos instrumentales y ejercite «una apreciación desinteresada e incondicional de la pura semejanza» habrá «comenzado a transformarse en auténticamente humano» (Schiller, 1967, 205).



¿Pero cómo pueden tales obras de arte idealizadas proveernos la libertad política y la igualdad que ya no pueden proporcionarnos los revolucionarios políticos? Schiller creía que el arte podía cambiar la sociedad curando las divisiones internas dentro de cada individuo de tal modo que las acciones morales y políticas ya no serían un deber autoimpuesto sino una expresión espontánea de la persona. Los ejemplos sacados de las imágenes del arte llevarían a cada persona a adoptar una vida armoniosa en la cual el bien fluiría como por inclinación natural. Para Schiller el arte no era solamente el símbolo de la moralidad, como para Kant, sino la encarnación de una verdad más elevada que habría de transformarnos restaurando nuestra unidad perdida: «La humanidad ha perdido su dignidad; pero el arte ha venido a rescatarla... La verdad habita en la ilusión artística y es precisamente de esta copia o imagen subsidiaria de donde será restaurada la imagen originaria» (Schiller, 1967, 57).

Dada la idea difusa que Schiller se hacía de la experiencia estética, no nos sorprende que considerara sólo a unos pocos individuos capaces de tenerla. Lo que Schiller denominaba el «estado estético», por contraste con el estado puramente político, existe solamente entre unos pocos individuos; se parece a la «pura iglesia» o «república pura», que sólo se encuentra «en unos pocos círculos elegidos... que se gobiernan... por lo estético» (Schiller, 1967, 219). El título «La educación estética» de Schiller, por consiguiente, no alude a una mera apreciación del arte, sino a un proceso dinámico de salvación por medio del arte. El arte, justamente por serlo, es capaz de redimirnos reunificando nuestra naturaleza sensorial y espiritual. Las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* de Schiller llevaron a los nuevos ideales del arte, el artista y lo estético, hasta su grado más elevado a finales del siglo XVIII. Mientras Moritz aplicaba el lenguaje del amor a Dios en el amor al arte, Schiller daba al arte el poder redentor de Dios encarnado.

Si bien sería simpático terminar nuestro análisis de Kant y Schiller con esta nota tan elevada hemos de reconectar sus visiones elevadas y excitantes de la experiencia estética a realidades más pedestres. Sin duda Kant y Schiller fueron figuras admirables en muchos aspectos y más liberales que la mayoría de sus contemporáneos, pero no eran inmunes a los prejuicios de la época. Hemos mencionado ya algunas de las actitudes racistas y prejuiciadas, en términos de género, de Kant, si bien la *Crítica de la facultad de juzgar*, lo mismo que sus otras dos críticas, se mueve en un plano elevado al analizar las facultades universa-

les de la mente humana. Sin embargo, parece bastante obvio que sólo quienes han alcanzado cierto grado de bienestar de clase media pueden adoptar una actitud claramente desinteresada: «Sólo podemos saber quién tiene gusto y quién no cuando sus necesidades están satisfechas» (Kant, 1987, 52). Uno de los ejemplos que Kant pone como típico de una persona que carece del desinterés estético es «aquel iroqués que afirmaba que nada le gustaba más en París que las casas de comida» (Kant, 1987, 45; Schusterman, 1993, 111-17).

La apasionada y abnegada devoción de Schiller por el arte es legendaria y, en parte debido a estos altos ideales, tuvo problemas para sobrevivir a las condiciones que le imponía el mercado, de manera que, finalmente, tuvo que aceptar el patrocinio del duque de Augustenburgo, a quien dedicó las *Cartas estéticas*. Los principales temas de las cartas fueron no solamente una respuesta a la Revolución Francesa sino que, por el contrario, fueron elaboradas dos años antes, como parte de un vivo ataque contra la poesía de Gottfried Bürger quien, además de haber tenido éxito comercial, afirmaba que la poesía debía ser accesible al público más amplio, invocando el viejo ideal horaciano según el cual el arte había de combinar el placer con la instrucción (Woodmansee, 1994). Schiller le respondió que el verdadero artista debía apelar al *elegido* de una nación y no «a su *masa*» y afirmó que el único criterio aceptable para el éxito de una obra de arte es su perfección interna (Berghan, 1988, 79). Schiller estaba convencido de que solamente una clase liberada del trabajo podía tener «facultades estéticas de juicio» y «conservar la bella totalidad de la naturaleza humana que inevitablemente queda destruida por una vida de trabajo» (Hohendahl, 1982, 56).

Como es obvio, los motivos personales o los prejuicios de clase que se observan en las ideas de Kant y Schiller no las invalidan, pero sería igualmente erróneo ignorar el contexto histórico de sus respectivas justificaciones del moderno sistema de las bellas artes.[5] La cuestión de fondo no es saber si Hume o Kames, Kant o Schiller, compartían o no los prejuicios de raza, clase y género de su época, sino establecer hasta qué

5. Terry Eagleton (1990) cree que no es casual que este punto de vista exaltado de la estética fuera formulado por autores que vivían en pequeños estados absolutistas, y argumenta también que la comprensión de Schiller acerca de los efectos políticos de la estética parece perfilar la obediencia de tal modo que sea posible inculcar la autoridad en los sentimientos profundos del sujeto político.



punto este tipo de prejuicios fue esencial en el nuevo sistema del arte y de lo estético. No cabe duda de que muchos pensadores ilustrados que incurrían en estas desviaciones sociales también creían en una naturaleza humana universal. En el debate que tuvo lugar en Francia sobre quién debía ser admitido como público de los salones o de las salas de conciertos, había quienes no sólo excluían de manera sistemática las clases bajas y a la mayoría de las mujeres por considerarlas inferiores por naturaleza, sino que había además otros que creían que casi nadie estaba en condiciones de aprender la conducta y la actitud adecuadas a esos sitios. Un escritor afirmó que todo trabajador que fuera capaz de ahorrar para poder frecuentar conciertos de música seria quedaba por este medio incluido como parte legítima en el público de arte (Lough, 1957, 218). En un plano más filosófico, muchos escritores ingleses y alemanes que se ocuparon del tema del gusto a menudo mostraban un compromiso con lo universal en el sentido de que sostenían que todo el mundo, por principio, es capaz de un juicio refinado, aunque en la práctica sólo las «partes más educadas» de la sociedad consiguen adquirirlo. El uso que hace Kant de la noción de un *sensus communis* (que no es «sentido común» sino las facultades sensoriales e intelectuales comunes a toda la humanidad) implica que al menos algunos africanos e indoamericanos, si son bien alimentados, podrían ser capaces de una contemplación desinteresada. Aunque es muy probable que sea una exageración llamar a esta tendencia a la universalización que se manifiesta en los autores, de Shaftesbury a Schiller, «democracia estética», es verdad que los prejuicios sociales, raciales y de género muchas veces entraban en conflicto con las creencias que estos autores profesaban en una humanidad y una experiencia estética comunes a todos (Dowling, 1996).

## Tercera parte

# CONTRACORRIENTES

### Presentación

Durante el siglo que transcurre entre el discurso de Perrault que desencadena la Querella de los Antiguos y Modernos y la exaltación del arte estético como medio de salvación de la humanidad hecha por Schiller, tiene lugar un cambio de gran envergadura en los ideales y en las instituciones del arte por toda Europa. Durante el siglo XVII las artes se mantenían integradas en la sociedad puesto que cumplían con una función y había muy pocas instituciones artísticas singulares. La expansión de la clase media y del sistema del mercado para las artes llevó al surgimiento de casi todas las instituciones y prácticas modernas de arte: a partir de determinado momento en pintura hubo exposiciones de arte, subastas, marchantes, críticos, historiadores del arte y un nuevo énfasis en la autoría; en música aparecieron los conciertos, se eliminaron los asientos en el escenario de la ópera, se desarrolló la crítica musical y la historia de la música, surgió el concepto de «obra» y se puso en práctica la notación musical exacta, con partituras completas y numeradas, se puso fin al hábito de tomar prestado o de reciclar las partituras de otros compositores. En literatura, aparecieron las bibliotecas públicas, la crítica literaria y la historia, se desarrollaron los cánones vernáculos, se impuso el derecho de autor y se aceptó una nueva condición social para el autor considerado a partir de entonces como creador libre. Junto con estos cambios institucionales y de conducta, tuvo lugar una revolución paralela en los conceptos y términos empleados para las artes. La noción antigua y más amplia de arte, «un arte», quedó dividida en la categoría del arte bello por oposición a la artesanía, la antigua idea del artesano/artista se dividió en el ideal del

artista como creador en contraste con el artesano como trabajador rutinario, y la antigua idea de gusto se dividió en, por un lado, la experiencia refinada e intelectualizada que recibió el nombre de «estética», y por otro lado, los placeres ordinarios de los sentidos ligados a la satisfacción de una función. Y dentro de cada una de estas tres nuevas categorías de arte, artista y estético, aparecieron nuevas ideas o nuevos significados para ideas antiguas. En el caso del artista, por ejemplo, se hizo hincapié en el ideal de la libertad y del genio, se pasó de la imitación a la libertad, de la invención a la creación, de la imaginación reproductiva a la imaginación creativa. Si consideramos en conjunto todos estos cambios en instituciones, prácticas, ideales y términos, tenemos el moderno sistema de las bellas artes tal como actualmente lo conocemos.

Desde luego, este enorme cambio cultural no eliminó del todo y de un plumazo los viejos ideales y prácticas y, por otro lado, las nuevas categorías no quedaron fijadas monolíticamente para siempre. Por ejemplo, el desplazamiento de la antigua idea del gusto a la nueva idea de lo estético necesitó varias décadas para consolidarse en toda Europa y en las colonias. La noción de «contemplación desinteresada», que es tan importante en Kant y Schiller, no era universalmente reconocida. Autores como Hume, Kames o Alison se sentían más a gusto con algo como «enjuiciamiento no prejuiciado» y seguían pensando que era preferible buscar una norma universal de gusto en lugar de establecer la singularidad de la experiencia estética. En un plano menos sofisticado, Bernard Mandeville escandalizó a la opinión pública al celebrar el interés propio y el lujo e incluso escribió una parodia del diálogo de Shaftesbury sobre el desinterés. En ella, los personajes —que a diferencia de lo que sucedía en el texto de Shaftesbury, incluía a una mujer— conversan acerca de los méritos respectivos de la historia de la pintura italiana, preferida por los aristócratas, y las naturalezas muertas holandesas, género que era más del gusto del pueblo. En el diálogo, el personaje que encarna el espíritu de Shaftesbury, le dice a la joven: «Reza, prima, no defiendas más tu gusto inferior... los grandes maestros no pintan para la gente común sino para las personas de entendimiento refinado» (Mandeville, 1729, 2:35).

Por supuesto había también posiciones intermedias sobre lo estético, en especial entre los autores alemanes. Herder abogaba por la canción folclórica y la poesía, criticaba explícitamente la noción kantiana



de desinterés y rechazaba —al menos con relación a la escultura— que se evitase el contacto físico con el objeto y se favoreciese la contemplación a distancia. Al insistir en el hecho de que cada una de las artes fuese interpretada no sólo con relación a un registro sensorial diferente sino además según su contexto cultural e histórico, Herder salió al paso de la tendencia favorable a la estética contemplativa en la dirección de un formalismo distanciado. Pese a su historicismo, sin embargo, Herder hizo suyos otros aspectos del nuevo sistema de las bellas artes, como la categoría de bellas artes, la exaltación del genio artístico y la idea de una «ciencia» de la estética capaz de descubrir los principios universales de la estética (Herder, 1955; Norton, 1991).

En el capítulo 8 me ocuparé brevemente de otros tres autores que plantearon fórmulas alternativas a la idea emergente de una estética autónoma: William Hogarth, Jean Jacques Rousseau y Mary Wollstonecraft. En cada uno de ellos encontramos el ideal de un gusto refinado y contemplativo aunque en última instancia todos ellos reconocen el papel del placer sensorial y la utilidad social. La «estética hedonista» de Hogarth se ocupó de la cuestión desde el punto de vista de las artes visuales, la «estética de festival» de Rousseau lo hizo en el campo de la música y del teatro, y la «estética de la justicia social» de Wollstonecraft a través de la crítica de lo pintoresco. Su ambivalencia hacia los ideales emergentes de las bellas artes y de lo estético constituye una tradición alternativa que puede ayudarnos a reconocer lo que se ha perdido y lo que se ha ganado con la construcción del moderno sistema de las bellas artes.

Pero así como el sistema de las bellas artes fue el resultado de cambios institucionales e intelectuales, también produjo formas institucionales de resistencia. En el capítulo 9 se examina un ejemplo muy espectacular de resistencia a la creciente autonomía y privatización de las bellas artes: la tentativa por parte de la Revolución Francesa de dar nuevo aliento al viejo sistema del arte, ligado a un propósito, a través de los festivales revolucionarios, del Instituto Nacional de la Música y del Museo Nacional de Arte. Los revolucionarios se proponían algo más ambicioso que usar el arte meramente como propaganda, aunque su fracaso en la tentativa de reintegrar el arte a la vida ha servido para desacreditar esfuerzos subsiguientes de crear un arte políticamente comprometido. En este aspecto resulta de especial importancia la creación de un Museo Nacional de Arte en el Louvre. Aunque difícilmente los re-

volucionarios podían dedicar tiempo a leer a Kant o Schiller, su decisión de quitar a las obras de arte de sus contextos funcionales para ponerlas en el museo ejecutaba de un modo siniestro el nuevo ideal de la contemplación estética del «arte por el arte».



# 8. HOGARTH, ROUSSEAU Y WOLLSTONECRAFT

## La «estética hedonista» de Hogarth

Hogarth rechazaba las opiniones elogiosas con respecto al lujo y al interés propio que hacía Mandeville, pero coincidía con él en atacar a los *connoisseurs* y los denominados «hombres de gusto». En *El análisis de la belleza* ([1753] 1997), Hogarth trata de determinar las «fluctuantes ideas de gusto» mostrando que el *connoisseur* podía sentir preferencia por el gran estilo, procedente de la Europa continental, y al mismo tiempo hacer justicia a la idea de disfrutar del arte por el arte. Lo mismo que en su actitud hacia el ideal del artista que entonces estaba en plena efervescencia, la concepción de la estética de Hogarth participaba de dos mundos, el viejo mundo del arte/artesanía donde la instrucción figuraba junto con los placeres comunes, y el nuevo mundo del gusto refinado y del arte por él mismo. De hecho, el primer principio de la belleza que analiza Hogarth es la adecuación, no sólo de las partes con relación al todo sino también la adecuación a un fin o propósito, como por ejemplo la adecuación de botellas y cuchillos, ventanas y puertas, lo adecuado del diseño de un barco y, sobre todo, la adecuación del cuerpo humano para ejecutar movimientos en el trabajo y en el juego. En estrecha relación con la adecuación, según Hogarth, están los principios centrales del tratado de arte tradicional: la simetría, la proporción y la unidad (Hogarth, [1753] 1997, 25-26). Sin embargo, Hogarth mostraba interés y entusiasmo sobre todo por dos principios que difícilmente eran considerados en los antiguos tratados: la variedad y la complejidad, principios que no sólo reflejaban el estilo rococó, sino que se relacionaban de un modo especial con el nuevo énfasis puesto en el placer del con-

templador. La variedad se relaciona con la forma superficial u ornamental más que con el uso. Su función es principalmente la de «entretener el ojo». La complejidad lleva al ojo a una búsqueda insaciable «y genera un placer» que «merece ser llamado belleza» (27, 32-33). Tenemos aquí, al parecer, un tipo de belleza muy diferente de la belleza de la adecuación a un propósito o fin, un placer que debe ser disfrutado por él mismo. Y cuando Hogarth habla del placer del ojo que sigue las intrincadas formas curvilíneas como el placer de la «sola búsqueda», cabe imaginarlo siguiendo el rastro de lo que Kant más tarde describiría como el juego de la imaginación y el entendimiento o «conformidad a fin sin fin específico».

Pero hay otro aspecto en el que Hogarth se muestra contrario a la dirección principal de la moderna estética. No cabe esperar que Kames o Kant afirmen que la complejidad conduzca a la mirada en pos de una búsqueda «insaciable». Una observación clave en el *Análisis de la belleza* es el sardónico comentario de Hogarth sobre el ideal de imitar las formas clásicas que comparten *connoisseurs* y académicos: «¿Quién sino un fanático intolerante negará haber visto rostros y cuellos, manos y brazos en mujeres vivas que la Venus griega apenas consigue imitar?» (Hogarth, [1753] 1997, 59). Para Hogarth la belleza es sensual, corporal —diríamos que erótica—, en el sentido no de una posesión sexual sino de un placer ordinario, sensual. La «estética hedonista de Hogarth», como la llama Paulson, se muestra sobre todo en sus ejemplos, en su mayoría tomados del cuerpo: «La belleza de una compuesta complejidad de la forma» es ilustrada con los bucles de los cabellos cuyos «rulos entrelazados fascinan la mirada con el placer de la búsqueda» (Paulson, 1991-93, 3: 94; Hogarth, [1753] 1997, 34). Hogarth llama también a este tipo de forma compleja o intrincada el «auténtico espíritu de la danza». El auténtico espíritu de la danza puede verse en el teatro, pero está presente en especial en las danzas campesinas, que no forman parte de las pomposas bellas artes ni consisten en dar simples saltos desordenadamente, sino que son simplemente arte en el viejo sentido del término (109-11). Igual que los movimientos ordinarios del cuerpo, la danza campesina se compone de muchas líneas serpentinas, una «variedad compuesta». Hogarth encuentra su serpentina «línea de la belleza» no sólo en las curvas de una cabellera movida por el viento y en las danzas de hombres y mujeres, sino también en objetos corrientes, en candelabros, corsés o incluso en la palanca con forma de gusa-



no de una chimenea, un objeto al que dedica dos páginas de su *Análisis* (33-34) (Fig. 43).

Y así como las formas objetivas de la belleza residen en cuerpos corrientes y ordinarios y en objetos cotidianos, la percepción de su belleza es accesible a la mirada corriente. No es preciso gozar de una posición social y económica superior para poseer «el gusto de la comparación» de Dubos o Kames, como tampoco la disciplina ascética e intelectual que Moritz y Kant requieren para que el contemplador sea capaz de un «juicio desinteresado». Basta con tener los ojos y los oídos en buen estado, y una mente desprejuiciada, libre de las actitudes de los «hombres de gusto». En el caso de las artes humanas, admite Hogarth, los aspectos formal y utilitario no siempre coinciden: lo que no

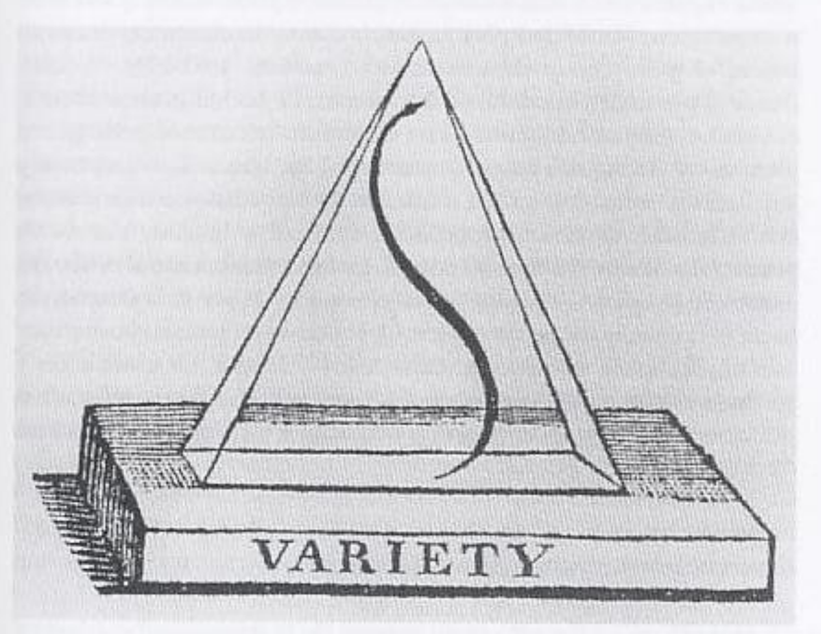



FIGURA 43. William Hogarth, símbolo tomado de la cubierta de *Análisis de la belleza* (1753). Hogarth tiene el atrevimiento de usar la pirámide transparente, que simboliza la Trinidad, pero sustituye las tradicionales letras en hebreo por el nombre de Dios con su «línea de la belleza». La línea curva recibe una cabeza de serpiente que alude a un verso de Milton, también impreso en la cubierta, donde se describe la tentación de Eva por Satanás.

complace al ojo puede ser útil, pero «en las máquinas de la naturaleza, qué maravilloso es ver cómo se combinan la belleza y la utilidad» (62). La naturaleza, en especial el cuerpo humano, combina en grado máximo la complejidad de la línea, la proporción y la adecuación, como puede observarse en el trabajo, el andar o la danza, cuando se los ejecuta con gracia. Cualquiera puede ver con qué alegría se combinan la variedad y la proporción, la complejidad y la finalidad. Hogarth hablaba a veces de «hombres de gran penetración», pero cuando lo hacía no se refería al contemplador desinteresado de la estética subsiguiente, sino a la persona dotada de inteligencia crítica capaz de leer las propias sátiras intrincadas escritas por Hogarth. En *Análisis de la belleza* declara que es un libro para personas de ambos sexos y escrito de modo llano y entretenido (XVII). Paulson afirma que Hogarth implícitamente entendía el gusto como «una cuestión de política y poder, sobre quién tiene o debería tener autoridad para juzgar», y que su intención no era tanto refinar el gusto como «democratizarlo» (Paulson, 1991-1993, 3: 121). Desde el punto de vista del moderno sistema de las bellas artes ulterior, el término «estética hedonista» es un oximoron. La cuestión principal en estética era distinguir entre el gusto «refinado», «racional» o «estético» y los placeres ordinarios, ya sea sensualmente inmediatos o relacionados con la satisfacción de un propósito o finalidad; y muchos autores de primera fila, como Shaftesbury o Kant, excluían claramente el deseo del ámbito de lo estético. Hogarth sentía el impulso de seguir la orientación hacia el refinamiento pero también reconocía el inherente elitismo que esto implicaba. Se mantuvo del lado de los «soldados, los estibadores y las mujeres con niños» que habrían de ser excluidas de las nuevas exposiciones de arte por ser personas «totalmente inapropiadas» para acudir a ellas (Pears, 1988, 127).

## La estética de los festivales de Rousseau

Hogarth no estaba solo en su defensa de la sensualidad corriente y la igualdad. Sus ideas eran compartidas por una figura tan diferente en temperamento e intereses como para que cualquier vinculación entre ellas parezca extraña. Sin embargo, Jean Jacques Rousseau también se sentía en conflicto con la tensión entre el viejo sistema del arte y el nuevo sistema de las bellas artes. Incluso los propios contemporáneos acusaron a Rousseau de paradójico, cuando no de contradictorio, puesto que al mismo tiempo que denunciaba a las bellas artes como ejemplos de corrupción moral, continuaba escribiendo óperas, obras de teatro y novelas. Algunos estudiosos han intentado reconciliar los dos Rousseau y hacer al personaje más compatible con la estética moderna, pero yo creo que podemos sacar provecho de su ambivalencia.[1] Me ocuparé de tres aspectos en Rousseau: el papel social de las bellas artes, la naturaleza del gusto y el ideal del festival.

Igual que muchos otros jóvenes a comienzos del siglo XVIII, Rousseau confiaba en que la música y la literatura le permitieran incorporarse a la sociedad culta y educada. Como era un emigrante pobre de Ginebra, se vio obligado a trabajar como maestro de música y como escritor a sueldo, ejerciendo como preceptor de niños, y escribiendo resúmenes y borradores hasta que consiguió llegar a París, donde Diderot y D'Alembert lo invitaron a colaborar en la *Encyclopédie* ocupándose de los artículos sobre música (Cranston, 1991a). Un día, cuando se dirigía a pie a la prisión de Vincennes para visitar a Diderot, que había sido encarcelado por los censores, Rousseau leyó la cuestión planteada por la Academia de Dijon como tema para la competición de ensayo: si las artes y las ciencias servían para «purificar la moral». Tuvo entonces una iluminación y se dejó caer bajo un árbol: fue entonces cuando vio pasar delante de sí un alud de visiones sobre el tema que se convertiría en la obra de su vida: la humanidad es buena por naturaleza, pero ha sido corrompida por sus instituciones.

El *Primer discurso* (1751) de Rousseau, que fue premiado, fue un estruendoso «¡No!» a la cuestión sobre los beneficios morales que se obtienen de las artes y las ciencias. Una de las razones por las que el ensayo de Rousseau resulta tan interesante para nuestro relato es que en él se ataca específicamente la nueva categoría de las *beaux arts*, así como el criterio del placer *versus* la utilidad, todo ello el mismo año en que D'Alembert hacía públicos ambos principios en el prefacio a la

1. La aproximación más considerable y ponderada acerca de las ideas de Rousseau sobre el arte es la de Robinson (1984). Michael O'Dea, al estudiar a Rousseau a propósito de la música, coincide con Robinson en que las tensiones en la actitud de Rousseau hacia las bellas artes no se resolvieron nunca (1995). Los estudiantes que quieran aproximarse con rigor a Rousseau pueden encontrar una extraordinaria ayuda en Trousson y Eigeldinger (1996).

*Encyclopédie*. La crítica de Rousseau se apoyaba en el conocido contraste entre los decadentes ciudadanos de Atenas y los cívicos espartanos: «Así como los vicios hicieron que las bellas artes fueran introducidas en Atenas, los espartanos "expulsaron las artes y a los artistas más allá de las puertas de la ciudad"» (1954, 9; 1992, 9).[2] Algunos amigos como Diderot saludaron el *Primer discurso* como una ingeniosa paradoja, pero Rousseau asumió con entusiasmo su nuevo papel de agitador cultural. El *Primer discurso* de Rousseau fue objeto de muchos ataques, razón por la cual su autor tuvo que reflexionar más profundamente acerca del papel que cumplían las bellas artes en la corrupta sociedad. En el *Segundo discurso* (1754), sobre los orígenes de la desigualdad, desarrolló una genealogía hipotética sobre las artes humanas rastreando la descendencia desde la división del trabajo hasta la propiedad privada y, más adelante, el lujo y las bellas artes. En esta versión de la caída de la humanidad, Rousseau llama al período comprendido entre el puro estado de naturaleza y el estado social corrupto, «sociedad naciente», una especie de edad de oro anterior a la propiedad privada, en la que la humanidad gozaba de los placeres simples y de las artes como parte de la vida cotidiana: «Las personas solían reunirse delante de sus chozas o alrededor de un gran árbol; la canción y la danza, hijos legítimos del amor y del tiempo libre, se convirtieron en una diversión, en vez de ser la ocupación de hombres y mujeres ociosas» (1954, 71; 1992, 47). Mientras los individuos se fabricaron y adornaron artesanalmente sus vestimentas, herramientas e instrumentos musicales fueron «libres, sanos, buenos y felices», pero una vez impuestas la envidia y la división del trabajo, surgió la propiedad privada, la desigualdad, el trabajo y la miseria. Comenzaba así un largo proceso al final del cual nos encontramos con el moderno mundo de lujo y vanagloria en el que las bellas artes sirven para marcar las diferencias sociales (1954, 49).[3]

2. Allí donde se den dos citas, la primera referencia corresponde al texto francés, el cual yo traduzco; la segunda corresponde a una edición inglesa disponible.

3. Tal y como Rousseau las imagina, estas primeras reuniones de hombres que cantaban y bailaban derivaron hacia la envidia y la desigualdad a partir del momento en que tomaron la forma de competiciones donde demostrar quién era el mejor cantante o bailarín, hasta llegar a una decadencia absoluta. A partir de ese momento, en lugar de la orientación positiva de la auto-preservación y el amor de uno mismo (*amour de soi*) característico del aislado estado de naturaleza, se desarrolló una nueva forma de la acción, el amor egoísta o engreído (*amour propre*), una orientación negativa alimentada por la



La genealogía de las bellas artes de Rousseau suscitó poco entusiasmo en Diderot y la abierta hostilidad de Voltaire, en parte porque en ella se rechaza la distinción entre el arte y el lujo, que era crucial para la idea de lo estético que entonces comenzaba a surgir. En 1758 Rousseau también consiguió ponerse en contra a D'Alembert, quien había escrito en favor de la fundación de un teatro en Ginebra para mejorar el gusto de sus ciudadanos. Esto fue demasiado para Rousseau: su *Carta a D'Alembert* ataca los supuestos beneficios cívicos del teatro, argumentando que el teatro inevitablemente serviría para adular a las clases altas, cuya piedad hacia el sufrimiento en escena pocas veces se traduce en piedad por la verdadera miseria que reina en el mundo exterior. Como Rousseau había continuado escribiendo óperas y obras de teatro desde que publicara su *Primer discurso*, su actitud parecía la de un perfecto hipócrita. A título de respuesta afirmó que estaba dispuesto a tolerar las instituciones de las bellas artes como una forma de paliativo moral para las ciudades ya corruptas, como París o Londres, pero no entre los ciudadanos de Ginebra, a quienes consideraba seres simples y de una sola pieza.

A pesar de la contundente crítica de las bellas artes que aparece en los dos discursos y en la *Carta a D'Alembert*, en otros escritos de Rousseau, como el *Diccionario de la música* ([1768] 1969), por ejemplo, consideraba que las bellas artes eran algo más que un simple paliativo. Sin embargo, de acuerdo con este punto de vista, para que una obra de arte se convirtiese en algo más que un paliativo era preciso purificarla de toda vanidad y hacerla servir a un elevado propósito moral. El segundo prefacio a *Julie o la nueva Eloísa*, por ejemplo, presenta a la novela como medio de ser «útil» haciendo accesible a un público amplio su mensaje de la vida sencilla. Rousseau incluso sugiere que los esposos deberían leerla conjuntamente para hacer de su matrimonio algo más agradable ([1761] 1997, 16). Pocos años después, en el artículo sobre la ópera que figura en su *Diccionario de la música* Rousseau declara que la ópera es la más elevada de las bellas artes, pese a que las óperas que al parecer Rousseau tenía en mente eran semejantes a las de

comparación. La imagen rousseauniana de un período transicional en una hipotética «sociedad naciente» es idealizada como un tiempo en el que, si bien la semilla de la comparación y del *amor propre* ya había sido sembrada, aún no había llegado a dar sus venenosas flores.

Gluck o a la suya propia, *El adivino de la aldea*, la cual él creía que serviría para corregir los sentimientos morales del pueblo representando acciones simples con ayuda de una música a tono con la poesía ([1768] 1969). Sin embargo, su elogio de los potenciales efectos morales de la ópera está muy lejos de la idea de la apreciación desinteresada de obras autónomas y autosuficientes.

La idea que Rousseau se hacía del gusto muestra la misma ambivalencia que sus comentarios a propósito de la categoría de las bellas artes. Por momentos suena como las opiniones de quienes se orientaban en la dirección del gusto refinado que acabaría convirtiéndose en lo estético, como ocurre con su énfasis en la unión de sentimiento y razón en el marco del gusto. Por añadidura, Rousseau compartía los prejuicios de género de muchos de los que en esa época desarrollaban las ideas fundamentales acerca del gusto refinado, en ocasiones contrastando el entendimiento moral de los varones con el gusto «físico y natural» propio de las mujeres, quienes ni por asomo debían juzgar sobre asuntos tan serios como la literatura. En su novela-tratado sobre la educación, *Émile*, incluso hace que su pupilo ficticio, que se había criado en el campo, un medio completamente «natural», viaje a París, porque allí tendría más oportunidades de aprender a discriminar de forma refinada en las artes (1957, 426; 1979, 341). Sin embargo, la opinión más fundada de Rousseau es que el buen gusto es algo que tiene que ver con el saber, como disfrutar de «la trama de las pequeñas cosas» que hacen «agradable la vida». Justamente a través de estas pequeñas cosas aprendemos a «llenar nuestra vida con bienes que están fuera de nuestro alcance en toda la verdad que pueden suministrarnos» (1957, 430; 1979, 344). Por supuesto, lo agradable o lo placentero conformaban lo «estético» para Kant, y no es casual que uno de los ejemplos que éste pone de fracaso en cuanto a adoptar una actitud adecuadamente desinteresada sea el de Rousseau y su protesta contra «la vanidad de los grandes, que derrochan el sudor del pueblo en cosas superfluas» (Kant, 1987, 46).

Por contraste con el placer refinado o desinteresado que más adelante sería asumido por el tronco principal de la estética, Rousseau hacía del gusto una forma de placer ordinario que llamaba «sensualidad atemperada» o «voluptuosidad». En sus escritos tardíos estableció un contraste entre lo sensual y lo refinado, lo simple y lo sofisticado, lo natural y lo artificial, entre los placeres ordinarios que todo el mundo puede experimentar y los placeres elegantes de las bellas artes, a los que sólo unos



pocos individuos cultos pueden acceder. En *Julie* el modo en que la heroína se viste o come refleja, según se dice, «una sensualidad sin refinamiento», y dispone la casa de campo de Clarens de modo tal que las ocupaciones simples y honestas sustituyen las «diversiones» artificiales y frívolas de la sociedad educada y culta ([1761] 1997, 412-18). El ideal del goce sensorial de la vida cotidiana defendido por Rousseau se deja ver en las líneas iniciales de su descripción de la vendimia en Clarens: «El sonido de los barriles, el canto de las mujeres que hacen la recolecta de uvas... el ruido de rústicos instrumentos animándolas; la entrañable y enternecedora escena de exaltación general que por un momento parece extenderse por toda la tierra... todo contribuye a darle un aire festivo y esta festividad se hace aún más bella cuando reflexionamos sobre ella, cuando comprendemos que es la única en la que el pueblo ha conseguido combinar lo agradable y lo útil» (194).

Pero sólo podemos captar en toda su amplitud la resistencia de Rousseau a los ideales de las bellas artes y la estética si unimos su idea del gusto como sensualidad atemperada a sus ideas acerca de las artesanías y oficios y del festival. Rousseau pensaba que todavía era posible encontrar rastros de la unidad original de las artes y la vida cotidiana en las prácticas artesanales de los indios americanos e incluso en algunas aldeas suizas. En la *Carta a D'Alembert* describe una comunidad montañesa cercana al lago Neufchâtel en la que las familias pasaban los meses de invierno fabricando sus propios vestidos, sus muebles y sus objetos de entretenimiento, en la que casi todo el mundo sabía dibujar y pintar y la mayoría era capaz de tocar la flauta y cantar. Rousseau dedica también toda una sección del *Émile* a atacar la envidiosa distinción entre artista y artesano y el «prejuicio» con que se trata a la industria. *Émile*, a quien se educa de acuerdo con la naturaleza, no recibe las enseñanzas propias de un caballero sino que aprende el honorable oficio de carpintero (1957, 213, 34; 1979, 185-203).

Al final de la *Carta a D'Alembert*, tras dedicar innumerables páginas a descalificar los supuestos beneficios del teatro, Rousseau finalmente se pregunta: «¿Y si no hubiera ningún espectáculo?». Sí, contesta, ha de haber muchos, pero no «esos espectáculos exclusivos que mantienen encerradas a unas pocas personas en una caverna oscura... en silencio e inmóviles... No, pueblos alegres, éstos no son vuestros festivales. Es al aire libre, bajo el cielo, que debéis reuniros y entregaros al dulce sentimiento de vuestra felicidad». ¿Y qué se mostraría en esos «espectáculos

públicos»? Los individuos se mostrarían los unos a los otros. «Plantad una estaca en medio de una plaza y coronadla con flores, convocad al pueblo y tendréis un festival. Mejor aún, haced que los propios espectadores sean el espectáculo; convertidlos en actores; disponed todo de tal manera que cada uno vea y ame al otro como a sí mismo, para que todos se sientan más unidos» (1954, 224-25; 1960, 125-26).

El más reconocido intérprete de las ideas rousseaunianas sobre las artes ha llamado al festival de Rousseau «mito de normalización» (Robinson, 1984, 252). Sin embargo, no era una fantasía. La *Carta a D'Alembert* habla de celebraciones espontáneas a las que Rousseau asistió en Ginebra siendo niño. Una noche, tras los ejercicios de la milicia en Saint Gervais, los hombres se reunieron en torno a la fuente de la plaza y se pusieron a bailar al son de tambores y flautas, a la luz de las antorchas. Quinientos o seiscientos hombres bailaban tomados de la mano alrededor de la fuente mientras sus esposas e hijos los observaban desde las ventanas. Después bajaron por las calles bebiendo vino y la velada acabó con brindis, abrazos y risas. Rousseau recuerda a su padre diciéndole: «Jean Jacques, tienes que amar a tu país. ¿Ves a estos ginebrinos? Son todos amigos, hermanos, la paz y la dicha reinan entre ellos» (1954, 232-33; 1969, 736-6). Para Rousseau, ávido aficionado al teatro y a la ópera, el recuerdo de este festival simple y espontáneo le parecía que tenía más autenticidad y encanto que la más perfecta obra de arte contemplada en silencio. Desde luego, en 1758, época en que escribió la *Carta*, este episodio no era sino un recuerdo idealizado. Hasta qué punto esta versión está idealizada y estaba lejos de representar la verdadera Ginebra, con sus divisiones de clase y su oligarquía autoritaria, lo supo cuando su ciudad natal quemó el *Émile* y condenó a su autor apenas cuatro años más tarde (Cranston, 1991b).

El arte simple de un festival compartido por todos es la contrapartida de la noción rousseauniana del gusto como sensualidad atemperada. El festival de Rousseau es un momento de igualdad, de expresión espontánea, la unión del placer más delicado con el propósito moral. Inevitablemente, esta idea invita a que la comparemos con el ideal del «juego» de Schiller. Las dos nociones tienen mucho en común, en especial con la noción schilleriana de juego como contexto en el que se unen el placer y el deber, lo sensual y lo espiritual. Pero Schiller hizo del arte la forma más elevada del juego y abandonó la sensualidad corriente y la utilidad a favor de la contemplación desinteresada de la forma. Como el tronco principal de la estética y las instituciones de las bellas artes han seguido la línea marcada por Schiller, no es extraño que el mundo del arte del siglo XX intente en vano hacer que el arte y la vida se reunifiquen.



### Wollstonecraft y la belleza de la justicia

La vida y los escritos de Mary Wollstonecraft habrían escandalizado a Rousseau e irritado a Hogarth. En efecto, Wollstonecraft se sentía agraviada por las ideas patriarcales de Rousseau sobre las mujeres y pensaba que la línea serpentina de la belleza de Hogarth era una «regla estrecha» (Wollstonecraft, 1989, 6: 289) (Fig. 44). Hoy en día pensamos en ella como una escritora feminista y política, pero Elisabeth Bohls ha mostrado que Wollstonecraft, junto con Helen Maria Williams, Dorothy Wordsworth, Ann Radcliffe y Mary Shelley, elaboraron una penetrante crítica de la tendencia a la estética contemplativa propia del siglo XVIII (Bohls, 1995). Las escritoras que examina Bohls o bien rechazaban o bien avalaban seriamente los diferentes componentes de lo estético, pero todas compartían una voluntad común de convalidar el gusto de las mujeres (y en algunos casos de las clases bajas o de los pueblos colonizados de color), y se resistían a separar el gusto de los intereses particulares. La obra de Mary Wollstonecraft no sólo contiene una poderosa crítica a la idea del gusto desinteresado, sino que además sugiere una visión alternativa del gusto, entendido como un placer sensorial unido a una preocupación por la justicia social.[4] Las implicaciones estéticas de las posiciones políticas de Wollstonecraft quedan afirmadas de manera memorable en *Una reivindicación de los derechos humanos*, su inspirada respuesta a la obra de Edmund Burke *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* ([1790] 1955), de enorme influencia en la época. Wollstonecraft reconoció inmediatamente que la defensa conservadora que hace Burke de la desigualdad característica del Antiguo Régimen se

4. Wollstonecraft no sólo se implicaba con las cuestiones estéticas en muchos de sus conocidos escritos políticos, sino que también escribió una novela y reseñó novelas y poemas para la radical publicación *Analitical Review*. Para una discusión abreviada de sus ideas estéticas, véase Jump (1994). La mejor descripción exhaustiva de su pensamiento se encuentra en Shapiro (1992).



FIGURA 44. John Opie, *Mary Wollstonecraft* (*ca.* 1790-91). Cortesía de la Tate Gallery, Londres/Art Resource, Nueva York.

apoyaba en gran medida en posiciones estéticas que él mismo había desarrollado treinta años antes en su *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* ([1757] 1968). Burke planteaba a sus lectores la alternativa entre las oscuras abstracciones de los revolucionarios y las bellezas de un orden establecido cuyas «placenteras ilusiones... hacían delicado el poder, y a la obediencia, liberal». Por comparación, afirmaba Burke, la filosofía de los revolucionarios «está tan vacía de una sólida sabiduría, como carente de todo gusto y elegancia» (Burke, 1955, 87). Wollstonecraft vio que Burke apelaba en política al mismo tipo de gusto refinado que, por otra parte, afirmaba que intuitivamente percibimos en la experiencia de lo bello, en el arte o en la naturaleza. La misma capacidad de juicio espontánea que permite a la clase dominante determinar qué sinfonía es merecedora de elogio le permite establecer qué sistema político es merecedor de apoyo y confianza emocionales. La crítica de Wollstonecraft sale al cruce del argumento político esteticista de Burke para mostrar que su idea de una sociedad orgánica y bella no es más que una pantalla retórica que oculta un sistema de poder basado en la propiedad heredada y la condición social. Por decirlo así, arroja contra Burke sus propias categorías estéticas. ¿Dónde está —se pregunta ella— la «infalible sensibilidad» de las damas de las clases altas coloniales que dan órdenes a sus azotados esclavos africanos y después «ejercitan sus tiernos sentimientos con la lectura cuidadosa de la última novela importada?». Sin duda, continúa, han leído la *Investigación sobre lo sublime y lo bello* de Burke y han «trabajado para ser bonitas simulando debilidad». La idea de Burke al considerar a las mujeres bellas («pequeñas, delicadas, suaves, agradables») consiste en negarles el ejercicio de la razón y, en correspondencia con ello, de la moralidad y de su sublime heroísmo (Wollstonecraft, [1790] 1989, 5; 45).

En lugar de aceptar la idea burkeana de gusto y reclamar que las mujeres compartan lo sublime, Wollstonecraft sostiene que la verdadera belleza y la sublimidad están en la virtud moral y que el placer en la belleza requiere de la unión del sentimiento y la razón en la cual «la razón debe llevar el timón» (Wollstonecraft 1995, 48-50). La poesía y la música tienen, en efecto, el poder de despertar nuestra respuesta espontánea a través de la imaginación pero, al mismo tiempo, afectan nuestra razón moral. Sin embargo, lo que separa más profundamente la concepción del gusto de Wollstonecraft del ideal de la contemplación es el vínculo directo que ella establece entre el placer del gusto y la moral política. Esto se ve con toda claridad en la forma en que maneja la idea de lo pintoresco al refutar a Burke.

Wollstonecraft se vale de las convenciones sobre lo pintoresco para mostrar que la belleza que se pide para las propiedades rurales ingle-

sas y francesas implica el esfuerzo del pueblo ordinario que trabaja en ellas. Esto es algo que hombres de gusto como Burke o Gilpin no quieren ver:

> Sé muy bien que a menudo hay algo desagradable en las penurias de la pobreza, algo que choca a la imaginación... El rico se construye una casa, el arte y el gusto le dan el mejor de los acabados. Sus jardines se pueblan con plantas, los árboles crecen para recrear la fantasía de quien los planta... En una finca todo es para bien, menos el hombre; no obstante, contribuir a la felicidad del hombre es el más sublime de todos los goces. Si en lugar de terrenos placenteros, obeliscos, templos y mansiones elegantes, como *objetos* dedicados a la mirada, se le permitiera al corazón latir en consonancia con la naturaleza, tendríamos granjas decentes repartidas por nuestros campos y rostros risueños por doquier (Wollstonecraft, [1790] 1989, 5: 56).

No ha de buscarse el «verdadero placer» en la visión desinteresada de los valores puramente pictóricos, sino en la belleza simple de una campiña que refleje la justicia social. Wollstonecraft continúa con una descripción contrastada de la tremenda desigualdad que vio en un viaje a Portugal pocos años antes, justamente el tipo de viaje que solían proponer Gilpin y otros teóricos de lo pintoresco, es decir, un viaje que consistía en mirar desde una distancia adecuada un paisaje embellecido con castillos en ruinas, chozas destartaladas y harapientos campesinos vagando pintorescamente por ahí: «Al regresar de un país despótico a una parte de la Inglaterra bien cultivada, aunque no muy pintoresca, cuál no sería mi deleite al observar el jardín del pobre. Los palenques y las leñeras caseras, con todas las limitaciones rústicas propias del gusto simple y analfabeto, fueron una visión que aliviaba a unos ojos que habían deambulado con indignación del Palacio Estatal a la posada pestilente, y que volvían de aquel horroroso contraste, vueltos sobre sí, para llorar el destino del hombre y maldecir las artes de la civilización» ([1790] 1989, 5: 56-57). En lugar del gusto refinado y contemplativo de aquel pintoresco apreciado por la sociedad educada, Wollstonecraft pone un «gusto simple y analfabeto», que combina la gracia con la utilidad. Para Wollstonecraft el verdadero placer consiste en volver «los ojos de las regiones ideales del gusto y la elegancia» para «dar a la tierra toda la belleza que es capaz de recibir» (61).



Bohls muestra que la última obra publicada de Wollstonecraft —un relato de viaje escrito para ganar dinero— llevó a su concepción del gusto como la unión del placer sensorial y la justicia social directamente al terreno de la escritura de viajes pintorescos. Las *Cartas escritas durante una breve residencia en Suecia, Noruega y Dinamarca* (1796) son diferentes de la mayoría de las descripciones de viajes pintorescos, que suelen omitir la presencia humana, salvo para mencionarla como ornamento, y evitan toda mención a los usos económicos de la tierra o al trabajo de quienes la habitan. Wollstonecraft explota el género pintoresco para poder vender su libro, pero mezcla en él los aspectos políticos y económicos de las escenas que describe. Comienza con una descripción pintoresca bastante convencional pero enseguida se orienta hacia lo práctico y lo político. En Noruega, por ejemplo:

> Las rocas que asomaban sus fantásticas cabezas tan alto a menudo aparecían cubiertas de pinos y abetos, de la manera más pintoresca y variada. Pequeños bosquecillos cubrían las hondonadas... y los valles y cañadas, libres de árboles, desplegaban un resplandeciente verdor que contrastaba con la tristeza umbría de los pinos... Los pocos cultivos que aparecían no alcanzaban a romper el embeleso tanto como lo hacían las torres de los castillos que subían tan alto como para aplastar las aldeas, probando así que el hombre es más salvaje que los habitantes de los bosques. Oí a los osos, pero no tuve ocasión de verlos, cosa que lamenté, porque estaba deseosa de ver un oso en estado salvaje. Durante los inviernos, se me dijo, a veces los osos capturan una vaca que se ha perdido, lo cual supone una gran pérdida para el propietario. (Wollstonecraft, [1796] 1989, 6: 263)

Aunque la presencia de campos cultivados no rompía el «embeleso» que le provocaba el paisaje rocoso cubierto de pinos, el recuerdo de los castillos feudales aplastando las aldeas, sí. Tal como apunta Bohls, la atención que pone Wollstonecraft en la pérdida de ganado por parte del granjero completa la descalificación de las convenciones pintorescas de la distancia estética (Bohls, 1995, 156).

Las *Cartas* de Wollstonecraft la muestran como una «mujer de gusto», pero en un sentido muy diferente al de «hombre de gusto» del siglo XVIII. Compartía muchos de los nuevos ideales del arte y del artista-genio, y ocasionalmente deja ver ciertos prejuicios culturales propios de la clase media, pero la suya no era la estética distanciada de la sociedad

educada, sino un placer cotidiano unido a una preocupación por la justicia política.[5] Con respecto a la carta 8, que comienza con una descripción del placer que experimenta Wollstonecraft delante del paisaje y sigue con el recuerdo de experiencias amorosas pasadas para terminar con su deleite al remar la barca que la lleva hasta una gruta escondida donde se baña, Bohls afirma: «Estos tres tipos de placer, el juicio estético, el sexo y el ejercicio, están implícitamente agrupados, al contrario de lo que afirman las teorías que separan la experiencia estética de los demás placeres como si ésta fuese cualitativamente diferente, más elevada y claramente no corporal» (Bohls, 1995, 165).

En 1798, año en que Wollstonecraft muere prematuramente, el triunfo del moderno sistema de las bellas artes aún no se había consumado. Llegaría más tarde, en las primeras décadas del siglo XIX, cuando las nuevas ideas de las bellas artes, el artista y lo estético arraigan profundamente a través del idealismo y del romanticismo y por efecto de la expansión de las nuevas instituciones artísticas y del público de arte. A comienzos del siglo XX los historiadores y los filósofos de lo estético tratarán la autonomía del arte y de lo estético como un destino, y la tradición de la resistencia quedará fuera de la mayor parte de nuestras historias y antologías. Pero la resistencia al moderno sistema del arte, como el propio sistema, no era sólo una cuestión de ideas; estaba encarnada también en instituciones y prácticas. Sorprende comprobar que la tesis más vigorosa de Wollstonecraft sobre la unión de la belleza y la justicia social se formulase en su defensa de la Revolución Francesa contra Burke. La consideración del destino de los nuevos ideales y de las instituciones de las bellas artes en la encrucijada de la Revolución arrojará una luz reveladora, aunque a veces deslumbrante, sobre las luchas finales entre el viejo y el nuevo sistema del arte.

5. El primer capítulo de *Vindicación de los derechos de la mujer*, por ejemplo, hace una notable excepción con el *Primer discurso* de Rousseau en su condena de las bellas artes. En sus discusiones sobre poesía se habla del genio en los términos convencionales del entusiasmo y la imaginación, y se describe el gusto como espontáneo, basado en un sentimiento refinado, etcétera. Véase el ensayo «On poetry» en sus obras completas (1989, vol. 7). También en las *Cartas* escribió que aquellos cuyo juicio no está «formado por el cultivo de las artes y las ciencias» carecen de «esa delicadeza de emociones y de pensamiento... caracterizada por la palabra sentimiento» (1989, 6:250-51). Bohls considera que este pasaje es una excepción a la habitual «atribución de las capacidades estéticas de cada uno» en Wollstonecraft, pero refleja al mismo tiempo una tensión en su pensamiento (Bohls, 1995, 168).



# 9. LA REVOLUCIÓN

## MÚSICA, FESTIVALES Y MUSEOS

Cuando, en el verano de 1793, la Francia revolucionaria, dividida por las revueltas internas, fue invadida por ejércitos extranjeros, el brazo legislativo de la Revolución, la Convención, instó a la destrucción de todos los signos de la monarquía. Aunque antes de este episodio las masas ya habían derribado estatuas y quemado retratos, a partir de entonces empezaron a producirse evidentes actos de vandalismo oficial. Se ordenó abrir las bellas tumbas de los reyes franceses en St. Denis —los cuerpos resecos y hediondos fueron arrojados a una fosa común—, y se fundieron las estatuas de bronce y de plomo para obtener munición. Unas pocas semanas más tarde la Comuna de París encargó oficialmente que se desprendieran de los portalones de la Catedral de Notre Dame las veintidós estatuas de los reyes coronados. Además, se despojó a las estatuas de los adornos militares y de las flores de lis, y se arrancaron las cubiertas ofensivas de los libros, cuando no fueron directamente quemados. Pero, si bien estas escenas de destrucción son lo primero que nos viene a la mente al pensar en las artes durante el período de la Revolución, la realidad era algo más compleja.[1]

1. Algunos años después de que los «reyes» fueran desprendidos de Notre Dame, los escombros del derribo cayeron en manos de un juez que, al descubrir que había adquirido piezas consagradas, enterró las cabezas de acuerdo con la ley revolucionaria vigente. En 1977, cuando el gobierno francés adquirió la que había sido la casa del juez, encontró aquellos recuerdos enterrados; ¡después de casi doscientos años, las cabezas de los reyes esculpidas con vigor, excepto unas pocas de ellas, entraron finalmente en un museo! (E. Kennedy, 1989, 204-6). Además del libro de Kennedy sobre la cultura en el período revolucionario, desde los años setenta, existen numerosas obras donde se ha re-




FIGURA 45. *Refranes patrióticos* (*ca.* 1792-93). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. Las canciones «Dançons la carmognole» y «Ça ira», impresas en la parte inferior de la ilustración, estaban entre las más populares de la Revolución. El árbol de la libertad está decorado con las escarapelas que usaban los partidarios de la Revolución y coronado con el gorro frigio rojo de los revolucionarios radicales.

## El colapso del mecenazgo

Los franceses no sólo discutieron y lucharon por su Revolución sino que también la celebraron (Fig. 45). París y muchas otras ciudades europeas ya eran lugares bulliciosos, pero la Revolución añadió el ruido de

---

visado la imagen de las artes en la Revolución. Véase Ehrard y Viallaneix (1977); Julien y Klein (1989); Julien y Mongrédien (1991); y Boyd (1992).



la oratoria incendiaria, las exhibiciones de canto, las bandas populares y los festivales corales. Gracias a la supresión de los privilegios restringidos y de los monopolios de los teatros reales, la música en salas de concierto también se multiplicó; hacia 1793 habían abierto una veintena de nuevos lugares de encuentro para la música y el teatro. La Revolución proporcionó además nuevas oportunidades a los músicos de ser subvencionados a través de la fundación de la Banda de la Guardia Nacional y el Instituto Nacional de Música. Hasta 1789 la mayoría de los músicos dependían de las iglesias o de los reyes y aristócratas, así como de unos pocos teatros. En cambio, a partir de 1789 surgió un vasto, aunque incierto, mercado donde ofrecer sus servicios (Franz, 1988; Brevan, 1989; Charlton, 1992).

El efecto de la Revolución entre los pintores fue algo más complejo puesto que muchos de los mecenas naturales emigraron, y aquellos que permanecieron estaban muy presionados fiscalmente. Además, como los nobles franceses, alemanes e italianos empezaron a vender cuadros de los que obtener el dinero necesario para exiliarse o para pagar las tasas, el número de cuadros en el mercado se incrementó vertiginosamente hasta llegar a una situación en la que parecía que «toda Europa, desde los duques y los generales, hasta los frailes y los ladrones, estaban implicados en una misma gran empresa de especulación y tráfico de arte» (Haskell, 1976, 44). El flujo de cuadros en venta, sumado a la generalizada fractura económica y social, dejó a muchos artistas al borde de la miseria. En 1795 un informe del Comité de Instrucción Pública dirigido a la Convención, concluía: «Desde la Revolución, las artes han perdido algo importante. Han perdido la posibilidad de decorar las iglesias, las casas religiosas, los palacios de los reyes y la de satisfacer el placer de éstos, a través de monumentos reales construidos para colmar su vanidad, o de tumbas para consolar su aflicción, o de cuadros y estatuas destinadas a la Academia; en conclusión, las artes han perdido todo aquello en lo que podían confiar gracias al lujoso consumo de ciertos individuos». Ninguna descripción podría explicar mejor el rápido colapso que sufrió el antiguo modelo del mecenazgo/encargo.

A medida que los encargos disminuyeron y que los escritores, músicos y pintores tuvieron que vender sus servicios en un mercado inestable, se empezó a hacer hincapié progresivamente en el ideal de la libertad creativa del genio. El compositor André Grétry percibió la nueva situación como la culminación de tendencias latentes en 1780: «Vi en

los músicos el nacimiento de una revolución que llegó un poco antes que la gran revolución política... los músicos, maltratados por la opinión pública, se sublevaron de repente y rechazaron la humillación de la que eran objeto» (Attali, 1985, 49). Cuando Joseph Lakanal propuso en 1793 la ley sobre los derechos de autor, hizo énfasis en el estatus especial de «las producciones del genio» y la libertad que debía garantizarse a los artistas en su «cuestionamiento de lo inmoral» (Gribensky, 1991, 26). La Comuna de las Artes, una organización creada por Jacques-Louis David y otros artistas para desbancar a la Academia de la Pintura y de la Escultura, declaraba que los artistas «son libres por naturaleza: la esencia del genio es la independencia: en efecto, se les ha visto, en esta Revolución memorable, entre sus más fervientes partidarios» (Pommier, 1991, 168).

Al mismo tiempo que los artistas se defendían de la creciente dependencia del mercado apelando a la libertad absoluta, la Revolución animaba los valores de la utilidad y el servicio. La mayoría de los cuadros de David estaban al servicio de la Revolución, y él mismo se convirtió en el principal artífice de las celebraciones revolucionarias. En 1793 declaraba: «Cada uno de nosotros tiene que dar cuenta a nuestro país de los talentos que ha recibido de la naturaleza... El verdadero patriota debe brindar con entusiasmo a sus compatriotas cualquier medio de ilustración y poner incansablemente ante sus ojos los sublimes rasgos del heroísmo y la virtud» (Soboul, 1997, 3). A pesar de que la mayoría de pintores, escritores, actores y músicos se sumergieron en el tumulto político con el mismo entusiasmo que David, hubo quienes se acomodaron a la revolución a regañadientes, o por oportunismo, o tan sólo por prudencia. A compositores como François Gossec o Étienne Méhul les parecía natural pasar de los encargos de la Iglesia o de las compañías reales a la composición de himnos y marchas para los gobiernos revolucionarios.

## Los festivales revolucionarios

Las principales formas institucionales de la resistencia revolucionaria al auge del ideal de una experiencia estética privada fueron los festivales revolucionarios y el Instituto Nacional de Música. Del mismo modo que los eventos militares, los festivales pueden considerarse



como parte de una tentativa de renovar el viejo sistema de las artes en un momento en el que el nuevo sistema del arte ya lo había reemplazado. Los líderes revolucionarios no intentaban sólo poner en práctica el ideal rousseauniano del festival, sino que, además, querían encontrar una alternativa a las cruentas procesiones en las que se exhibían sangrientas cabezas cortadas ensartadas en picas alzadas, o a los violentos motines rurales donde se alzaban postes con letreros donde podía leerse: «Las deudas están saldadas». Los festivales oficiales sustituyeron las macabras cabezas por los bustos de Voltaire o Franklin, y los postes vindicativos por árboles de la libertad. Pero los antecedentes más inmediatos de los festivales fueron las «federaciones» provinciales en el invierno de 1790 donde las milicias de vecinos de los pueblos se ofrecían cooperación mutua marchando a una misa al aire libre, se bendecía la bandera, se hacían juramentos en su nombre y se realizaba la lectura de pactos federativos que concluían con bailes y hogueras (Ozouf 1998) (Fig. 46).

Las administraciones reales intentaron coordinar estas celebraciones locales creando una «Gran Federación» con sede en París. La ceremonia del 14 de julio en París en 1790 fue más bien una austera ceremonia militar, con cinco mil soldados y los delegados de la Guardia Nacional de toda Francia dispuestos en filas a lo largo y ancho del Campo de Marte (en el lugar donde hoy está la Torre Eiffel) para oír una homilía de Talleyrand y asistir al juramento de Lafayette ante la inmensa multitud agolpada en el lugar. El mismo día tenían lugar festivales mucho más vívidos en las provincias, donde se amalgamaban todo tipo de tradiciones: en Béziers se organizó un baile para celebrar la cosecha de vino, acompañado de ejercicios militares; en Chateau-Parcien la «reina» local de las chicas dio un discurso; en Denèze-sous-le-Lude se hizo una fogata final en torno a un árbol. Las marchas incluían a niños y mujeres jóvenes, y el simbolismo mezclaba imágenes cristianas, clásicas y revolucionarias, como el Santísimo Sacramento, que era transportado entre los estandartes de los regimientos, o un ángel ondeando en una bandera tricolor. La celebración concluía con el baile, el canto y la bebida.

La diferencia entre la despreocupada amalgama de los festivales provinciales y la formalidad de las exhibiciones de París pone de manifiesto las dificultades que entraña la oficialidad. Si la sustitución de las procesiones reformadas y purificadas por otras espontáneas y po-



FIGURA 46. *Juramento cívico de la aldea de N... en febrero de 1790; dedicado a los buenos aldeanos.* Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. El rótulo que está clavado en la cruz reza: «La Nación, La Ley, El Rey», lo cual refleja los primeros días de la Revolución, cuando parecía posible una transición tranquila de la monarquía absoluta a una monarquía constitucional.

pulares, o por otras radicalmente religiosas, ya habría sido difícil en condiciones normales, a causa del violento y caótico curso de la Revolución la tarea se convertía en algo prácticamente imposible. Los festivales, concebidos como una ocasión para la celebración colectiva de la libertad, la igualdad y la fraternidad, se convertían la mayoría de veces en un recordatorio de la fragmentación social, o en desfiles rivales compitiendo entre sí. En 1792 dos festivales enfrentados se celebraron con unas semanas de diferencia, uno ideado por el pintor David, el otro por el teórico del arte Quatremère de Quincy. El primero era un «festival de la libertad» organizado por grupos radicales para celebrar la liberación de algunos soldados amotinados, e incluía una Declaración de los Derechos del Hombre, bustos de Voltaire, Rousseau y Franklin,



un himno a la libertad, mujeres vestidas de blanco arrastrando las cadenas de los soldados liberados, y un gran carruaje donde se portaba a la estatua de la Libertad sentada (Fig. 47). La segunda procesión, organizada por el gobierno para honrar a un mayor asesinado por unos agitadores, incluía una maqueta de La Bastilla, la espada de la Ley, el busto del difunto mayor, un himno a la Ley, mujeres vestidas de blanco y una gran carroza con la estatua de la Ley. A pesar de que la primera procesión estaba organizada para inspirar sentimientos hostiles hacia el gobierno y la segunda para honrar a la autoridad legal, ambas usaban emblemas similares, carruajes y estatuas similares, las mismas mujeres vestidas de blanco, la misma música de Gossec —y las dos concluían en el Campo de Marte, donde había estado emplazada la Gran Federación, para ofrecer los símbolos de la Revolución ante el altar de la nación (Ozouf, 1988).

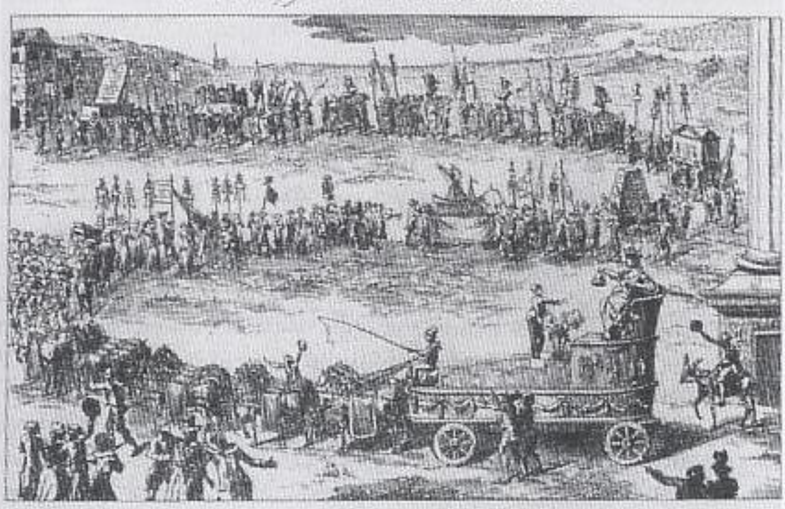



FIGURA 47. *Festival de la Libertad*, 15 de abril de 1792. Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. La inscripción inferior reza: «Primer Festival de la Libertad con ocasión de la liberación de cuarenta soldados de Château-Vieux, encerrados en las mazmorras de Brest.

Líderes revolucionarios como Mirabeau, Robespierre o David entendían los festivales como una manera de animar los sentimientos nacionales y de afianzar los lazos emocionales con la Revolución. Los programas festivos de David (celebrados en las calles) tenían un tono cautivador; no sólo describían cómo, en un cierto momento, la estatua de la sabiduría emergía de las cenizas del ateísmo, sino que además declaraban que «esas lágrimas de felicidad y gratitud brotarán de todos los ojos». El problema más difícil al que se enfrentaban los organizadores de los festivales era el de encontrar imágenes y música capaces de animar sentimientos intensos que, sin embargo, no instigasen al mismo tiempo a los excesos violentos. La solución fue recurrir a la alegoría clásica. Pero las estatuas neoclásicas, los frisos, las columnas, las coronas y los atavíos abrumaban y desconcertaban a los menos cultivados, de modo que era preciso sustituirlos por banderas, letreros, y por una oratoria empalagosa. De ahí que la propuesta de David de una estatua colosal de Hércules (que representaba al pueblo francés) anunciase las palabras «luz» en su frente, «naturaleza» y «verdad» en su pecho, «fuerza» en sus brazos, y «trabajo» en sus manos (Schlanger, 1977; Hunt, 1984).

¿Eran los festivales una realización adecuada del ideal de Rousseau? Es probable que ningún experimento histórico pueda ser una realización adecuada para un mito. Desgraciadamente, al mismo tiempo que los revolucionarios intentaban integrar las artes en celebraciones espontáneas, alentaban una economía de mercado que precipitaba la destrucción del viejo sistema en el que, sin duda, el arte tenía un propósito determinado. Además, las profundas divisiones ideológicas y la violencia en todos los terrenos impedía que llegase a producirse y se desarrollase algo realmente espontáneo. Desde un punto de vista más tardío, en el que se toma la autonomía del arte como un hecho, la tentativa revolucionaria de integrar el arte culto en la vida cotidiana parece inevitablemente un acto de manipulación. Pero esta crítica da por sentada la separación entre el arte y la sociedad a la que se oponían los revolucionarios. Sin embargo, incluso desde una mirada algo más indulgente con los objetivos revolucionarios, sus esfuerzos parecen condenados al fracaso desde el inicio. Doscientos años más tarde es más fácil ver la propia Revolución Francesa como un momento dramático en la consolidación de las sociedades plurales para las cuales una integración natural de las artes en rituales colectivos sólo es posible entre pequeñas comunidades de creencias compartidas. Muchas otras experiencias de intervenciones de gobiernos en las artes y la vida espiritual, desde 1789, nos han enseñado que el papel del estado debe ser extremadamente indirecto. Pero los festivales fueron sólo una parte de la tentativa revolucionaria de restablecer el viejo sistema de las artes sobre una base nueva.



## LA MÚSICA REVOLUCIONARIA

«Ninguna república sin festivales nacionales; ningún festival sin música», declaraba Bernard Sarrette, fundador de la Banda de la Guardia Nacional (Jam, 1991, 39). El Instituto Nacional de Música, la institución musical nueva más importante que se fundó con la Revolución, se proponía principalmente proveer de músicos y de música a la banda, los festivales y el ejército. El cuerpo de profesores e intérpretes del instituto, entre el que se contaban muchos de los más reputados compositores del momento, instruía a seiscientos jóvenes músicos y producía himnos, marchas y oberturas, como por ejemplo, el «Chant du Départ» de Méhul, la «Marche Lugubre» de Gossec, y el «Hymne à la Fraternité» de Cherubini. Antes del festival del Ser Supremo en el verano de 1794, los músicos del instituto recorrieron toda la extensión de la ciudad de París para enseñarle a todo el mundo el «Himno del Ser Supremo» de Gossec (Figs. 48 y 49). Las composiciones creadas por el Instituto eran consideradas propiedad nacional e impresas para su libre distribución a cada provincia de Francia y a cada batallón del ejército. Durante un período breve el dominio tradicional de la música por parte de la Iglesia, de la monarquía y de la aristocracia, fue reemplazado por la producción para la «nación» (Jam, 1989; Gessele, 1992).

Naturalmente el papel político de la música en la Revolución no se limitaba a estos experimentos. Las canciones revolucionarias y contrarrevolucionarias de cada rama política solían ser versiones de melodías existentes de óperas o danzas de la época, aunque hubo sorpresas con melodías nuevas como la «Marseillaise» de Rouget de Lisle. La música de élite también floreció con nuevas óperas y gran variedad de conciertos instrumentales en los teatros. Pero a medida que la Revolución radicalizó su rumbo, el conflicto político invadió los teatros, llegando a interrumpir, en algunas oportunidades, la representación que tenía lugar en ellos. En una anunciada representación en la Opéra-Comique, cuando



VÉRITABLE

DÉTAIL DE LA CÉRÉMONIE

DE L'HYMNE

FIGURA 48. Detalles de la ceremonia del 8 de junio... Seguido de *El Himno del Ser Supremo* (junio de 1794). Este programa del festival establece dónde se han de reunir los distintos grupos, qué ruta deben seguir, y la división de los versos entre «los mayores, los adolescentes y las madres, así como las jóvenes que permanecerán de pie en la montaña».

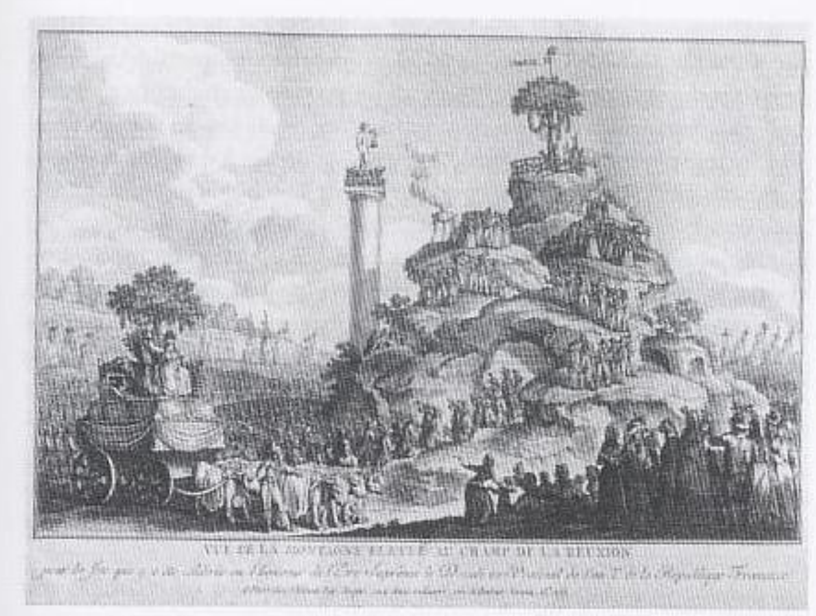



FIGURA 49. *Vista de la montaña tomada desde el Campo de la Reunión para el Festival en honor del Ser Supremo*, 8 de junio de 1794. Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. El coro de las jóvenes puede verse a mitad de camino, subiendo por el lado izquierdo de la montaña artificial, junto al brasero ardiente.

el solista se dirigió al palco de María Antonieta mientras recitaba los versos «La amo, mi señora, con ternura. ¡Oh, cómo la amo, mi señora!», los revolucionarios saltaron al escenario para lanzarse al cuello del cantante, al tiempo que el resto de actores se abalanzaban sobre los agresores; la escena concluyó con una batalla campal (Jam, 1989).

A la ópera, identificada con la monarquía y con la aristocracia, se le exigía con especial insistencia que demostrara sus credenciales patrióticas. Para evitar este problema, Gossec y el coreógrafo Gardel prepararon un breve *tableau* titulado *Offrande à la Liberté (scène religieuse)* que podía representarse en lugar de los habituales divertimentos que se ofrecían al final de la mayoría de óperas. Se trataba de una ingeniosa pieza que consistía en un solista que anunciaba a los ciudadanos la llegada del enemigo y les pedía que rindieran tributo a la libertad; entonces los ciudadanos se sublevaban y cantaban la *Marseillaise*. Lo que

proporcionó el éxito a la pieza fue la orquestación de Gossec y la coreografía de Gardel. Gossec varió el acompañamiento en cada verso, enfatizando el sexto, «Amour sacré de la patrie», el cual era precedido por una danza solemne. En ella, unos niños vestidos de blanco llevaban incienso para quemar frente a la estatua de la Libertad mientras un gorjeante clarinete con el suave acompañamiento de un cuerno proseguía con la melodía de la *Marseillaise*. En ese momento se incorporaba el coro al completo cantando «Amour sacré de la patrie» en tonos reverenciales, elevándose cuando las campanas y los cañones introducían la orquesta completa en el pasaje final de «Aux arms citoyens! Formez vos bataillons!». La «Ofrenda a la Libertad» fue representada unas cien veces con un éxito inmenso (Barlett, 1991).

En 1793, cuando los revolucionarios instituyeron la censura y el Terror, muchas de las óperas que se estrenaron estaban basadas en temas patrióticos. «El cerco de Thionville», «La Toma de Tolón», «El triunfo de la República». Los actores, vestidos con ropa de calle, interpretaban a ciudadanos corrientes y cantaban canciones patrióticas al mismo tiempo que los ciudadanos, al unirse a los coros gracias a las cuartillas con las letras que se les había proporcionado previamente, se convertían en actores. Pero la desaparición de la línea divisoria entre ficción y realidad tuvo consecuencias peligrosas. Se cerraron algunos teatros y muchos actores fueron arrestados bajo la sospecha de ser traidores a causa de los papeles de reyes de ficción que interpretaban, e incluso hubo uno que fue condenado a la guillotina por haber proferido la frase «¡Larga vida a nuestro noble rey!». Con la exigencia de una «exaltación compartida más allá de la diversión» los revolucionarios ponían sobre la música y el teatro dramático una carga insostenible (Johnson, 1995). Más que ejemplificar la demanda rousseauniana de reemplazar el teatro culto por festivales públicos en los que «los espectadores sean ellos mismos el espectáculo», la tentativa de transformar el teatro en un ritual político produjo un híbrido ambiguo y mortífero.

Los años más violentos y críticos de la Revolución pusieron de relieve el cúmulo de aspectos entrecruzados que implica el uso de la música y los festivales: el problema del placer frente a la utilidad en las artes, el lugar de la emoción en la música y el valor de la música instrumental. A pesar de los intentos de Diderot y de otros autores de definir una tercera opción entre el placer sensible y la utilidad moral o social, la mayoría de gente en la Francia de 1790 seguía considerando



la música y los festivales de un modo maniqueo: o lo agradable (placentero o entretenido) o lo útil (la educación, la inspiración). La ópera y el ballet resultaban formas especialmente sospechosas para muchos patriotas porque se las asociaba invariablemente con los placeres «frívolos» (*agréments*) del Antiguo Régimen. De haber podido leer y comprender la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, con su sutil propuesta de un tipo especial de placer refinado e intelectual más próximo al placer sensible (agradable) que al moral (utilidad), la mayoría de revolucionarios lo hubiera considerado demasiado elitista y apolítico.[2] Con su insistencia en la utilidad moral de la música, la Revolución intentó resistirse a la deriva hacia una experiencia estética subjetiva, pero el uso político y moral de la música por parte de la Revolución se enmarañó con los otros dos aspectos: el estatus instrumental de la música y la cuestión acerca de cómo la música afecta a las emociones.

Como señala Johnson, lo que complicó especialmente la tarea revolucionaria fue la emergencia, después de 1780, de la idea de que la música puramente instrumental no sólo era capaz de imitar sonidos (truenos, cantos de pájaros), sino también de transmitir emociones humanas. Puesto que ya no era posible reducir la música instrumental a meros ejercicios técnicos, muchos compositores del período revolucionario fueron aplaudidos por expresar el entusiasmo patriótico o la solemnidad funeraria a través de partituras meramente instrumentales, aunque es cierto que el título o el contexto de estas piezas instrumentales solía dejar muy pocas dudas sobre lo que debía sentirse (Johnson, 1995, 138). Aun así, incluso esto no bastaba a algunos buenos republicanos. En enero de 1795 la Convención conmemoraba el segundo aniversario de la ejecución del rey con un concierto del Instituto Nacional. La orquesta acababa de empezar a interpretar un pieza con una introducción melódica cuando de repente un diputado saltó de su silla preguntando: «¿Estás con ellos o contra ellos?». El pobre Gossec tuvo que justificar su pieza instrumental tras lo cual se tocó *Ça ira* y otras canciones patrióticas para arreglar el día. La música sin letra aún era sospechosa (Jam, 1989, 23).

2. Una nueva sociedad musical fundada en 1792, el *Lycée des Arts*, se propuso como objetivo disolver las barreras entre las *arts agréables* y las *arts utiles*. Kant y la estética en general estaban buscando una forma de trascender ambas formas a través de un tipo de experiencia más elevada (Julien, 1989, 72-73).

La caída de Robespierre y el final del Terror no sólo produjo una reacción política sino también social y artística. Como describía Louis-Sébastien Mercier, después de Termidor, «el lujo surgió de las ruinas humeantes más atronador que nunca. La cultura de las bellas artes ha recuperado todo su lustre» (Johnson, 1995, 155). Los teatros volvieron a llenarse y cambiaron su peaje patriótico por las óperas tradicionales, los conciertos instrumentales y los entretenimientos ligeros. Las celebraciones comerciales, en las que la participación dependía del poder adquisitivo, sustituyeron a los festivales públicos. La gente llenaba las salas de baile, los cabarets y los jardines públicos en flor, en los que se podía cenar, bailar, escuchar diversos tipos de música (incluso Haydn), y tal vez acabar la noche asistiendo a unos fuegos de artificio (Mongrédien, 1986). Al mismo tiempo, a pesar de que el gobierno estableció un completo sistema de festivales para jóvenes, ancianos, campesinos y otros, el interés y la atención fueron disminuyendo paulatinamente hasta que Napoleón los suprimió del todo. En sus inicios la Revolución había terminado con la dependencia de la música y de los músicos de la Iglesia, la realeza y la aristocracia; el colapso tanto de los festivales como del programa para una música nacional dejó el campo abierto a las fuerzas del mercado y a una estética de la autonomía musical. A partir de este momento, la mayoría de los individuos estaban preparados para aceptar la separación entre el placer y la política o la moral, además de para circunscribir la música a la esfera del placer privado.

Aunque en el primer momento del retorno del placer éste no estaba siempre considerado como lo más elevado, el placer refinado de la estética específica de Kant y Schiller dejó abierta la posibilidad de desarrollar semejante actitud a una élite cultivada. Signos de esta actitud podían encontrarse ya en los comentarios sobre el nuevo tipo de conciertos que empezaron a darse hacia 1798. A propósito del *Concert des Amateurs*, un crítico escribía en un tono lastimero: «Allí, todas las rivalidades, los partidismos, y la enemistad, cesan... se piensa sólo en el arte» (180). En 1801 también los estudiantes y los profesores del Conservatorio Nacional, dedicados en una época a proporcionar música revolucionaria para el pueblo, compusieron una colección de conciertos instrumentales, y los intérpretes fueron elogiados en la prensa por su «radiante... entusiasmo; el amor por su arte es un culto» (Johnson, 1995, 198, 2001). La época de Napoleón y la Restauración comportaron un cierto retorno de los patrones tradicionales, pero el viejo *sistema* en el



que la música debía servir a fines de tipo religioso y social estaba fatalmente acabado, aunque la tentativa revolucionaria había perseguido revivir este modelo sobre las bases de la secularización y el igualitarismo.

### La Revolución y el Museo

El conflicto entre el viejo sistema del arte y el nuevo sistema de las bellas artes tuvo lugar de un modo igualmente dramático en los debates en torno a la creación de un museo nacional de arte en el palacio del Louvre. A diferencia de lo sucedido con el intento de crear una música nacional más allá de los festivales y del instituto, el Museo Nacional fue una de las creaciones más duraderas de la Revolución —aunque paradójicamente se trataba de una institución que perduró promoviendo la idea del valor intrínseco de las bellas artes antes que la del arte al servicio de la nación. El museo, que abrió en un ala del palacio del Louvre en agosto de 1793, supuso mucho más que la tan esperada exposición de la colección privada real (Mc Cellan, 1994). En 1793 la Revolución había llevado a cabo una serie de cambios radicales que implicaron una fuerte carga ideológica de los museos. Dos cosas contribuyeron desde el principio a implicar a los museos en la lucha de la Revolución. La primera fue la nacionalización de la Iglesia y la expropiación de propiedades, muchas de las cuales contenían ricos muebles, inmensas bibliotecas, y colecciones de aparatos científicos, instrumentos musicales, pinturas y estatuas. La segunda fue la omnipresencia en París, Versalles, Fontainebleau, y tantas otras ciudades, de monumentos artísticos y símbolos de la monarquía. En octubre de 1790, cuando la asamblea debatía la organización de la venta de las propiedades de la Iglesia para salvar al Estado de la quiebra bancaria, un anónimo erudito sugirió un inventario de todas las obras del arte y la ciencia así como la creación de un museo donde acoger lo que denominó «la herencia nacional». En noviembre, el Comité de Distribución de la Propiedad Nacional creó una Comisión sobre los Monumentos especial, destinada a revisar el inventario y determinar qué debía ser vendido y qué atesorado para un eventual museo de las ciencias y las artes (ambas cosas no estaban aún separadas en la mentalidad de la mayoría de los individuos). Este asunto requería serenidad, pero la caída de la monarquía en agosto de 1792 había abierto un in-

soslayable conflicto acerca de qué hacer con los innumerables signos del poder real que se hallaban en cada pueblo y ciudad —estatuas de Luis XIV y XV, pinturas de príncipes y de damas de la aristocracia, y flores de lis por todas partes. Dos incidentes transcurridos en 1793, con menos de un mes de diferencia entre sí, ilustran las dos actitudes opuestas. Una delegación de Fontainebleau informó a la Convención con orgullo de que había hecho una hoguera con todos los retratos reales hallados en el castillo. Por un momento se plantearon, en honor al artista, Philippe de Champaigne, salvar un arma exquisitamente elaborada perteneciente a una estatua de Luis XIII, pero al final decidieron arrojarla al fuego con el resto de objetos. En contraste con este episodio, un medallón de Luis XIV hecho por el escultor Girardon fue rescatado gracias al enviado del gobierno en Troyes, que pudo sustraerlo de la «mirada de los compañeros republicanos, los cuales, a causa de su odio al despotismo, no hubieran podido soportar su visión». «Es necesario», añadía, que semejantes ornatos «sean preservados por respeto al arte».

Estas dos actitudes, la una inclinada a destruir todos los signos del «despotismo» independientemente de su valor artístico, la otra resuelta a salvar el «arte» independientemente de lo repugnante que pudiera ser su valor simbólico, ilustran la lucha entre dos opciones —que a veces convivían en la misma persona— durante los años decisivos de la Revolución. Algunos, como Charles-Maurice de Talleyrand o Jean-Marie Roland defendían que, independientemente de su contenido, las mejores obras del pasado debían conservarse, pero estaban enfrentados a artistas como David, quien sostenía que las obras más ofensivas debían servir como material en bruto destinado a la elaboración de las nuevas obras de la libertad y la virtud. Es notable el hecho de que, en cada momento crucial de la Revolución, el discurso de la destrucción fuera casi inmediatamente seguido por un discurso igualmente apasionado a favor de la conservación y de la idea de que un museo de arte se convertiría en la clave para resolver el problema.

El enfrentamiento entre la retórica de la destrucción y la de la conservación cristalizó en torno a dos momentos, el primero durante las semanas inmediatamente posteriores a la violenta deposición de la monarquía en agosto de 1792, y el segundo durante la guerra y el Terror en el verano de 1793. Durante los días que sucedieron al 10 de agosto de 1792 las multitudes derrumbaron estatuas reales, y la asamblea votó



un decreto con un llamamiento a la destrucción de todos los monumentos y signos de la monarquía.[3] A lo largo de las tres semanas siguientes tuvo lugar un encendido debate suscitado por los informes que llegaban, y en los que se explicaba el sinfín de obras maestras que estaban siendo dañadas o destruidas en todo el país. Un diputado pidió que se salvaran las obras de arte como monumentos de la Ilustración; otros abominaron de los «bárbaros» y los «vándalos».

El argumento decisivo para convencer a la Asamblea acerca de la posición conservacionista fue brindado por Pierre Chambon, quien apeló al uso de los «monumentos de la monarquía» para «la creación de un museo». Al ubicar las obras en un museo, insistía Chambón, «habremos destruido la idea de la realeza» al mismo tiempo que «preservamos las obras maestras». El nuevo decreto fue aprobado el 16 de septiembre de 1792, sólo un mes después de que se aprobara el primero en el que se establecía «la conservación de pinturas, estatuas y otros monumentos vinculados a las Bellas Artes... los cuales no deben ser dispersados sino reunidos en los museos de París y en los que se pueda establecer en otras provincias». Se eligió una comisión de museos para establecer en un ala del Palacio del Louvre un museo nacional (Pommier, 1991, 104, 106). Al emplazar las obras sospechosas en un museo, la Asamblea consideraba que quedarían neutralizadas. Una vez colocados en el museo, los monumentos reales perderían su poder sacro. Dejarían de ser símbolos de algo que está más allá de su forma para convertirse en mero arte. Fuera del crisol de la Revolución había surgido una institución que «hacía» arte, que transformaba las obras de arte dedicadas a una finalidad concreta y a un lugar determinado, en obras de Arte esencialmente carentes de finalidad e independientes del lugar. O, para decirlo en los términos de Kant, eran una «conformidad a fin sin fin específico», con la característica de que, aun cuando fueran el producto de un artista, estaban desprovistas de cualquier fin particular —excepto el de ser Arte.

Aunque el poder neutralizador de los museos fue reconocido oficialmente en los debates de 1793, la creciente radicalización de la Re-

3. De hecho, las prescripciones del decreto eran contradictorias: el primer artículo ordenaba el desplazamiento y la conservación, el segundo la fundición de las piezas de bronce, el tercero la «destrucción sin demora», y el cuarto la conservación de aquellos objetos que pudieran resultar «de interés para las artes» (Pommier, 1991, 101-2).

volución durante la primavera y el verano de 1793 reavivó una vez más la política de destrucción, con la profanación de las tumbas reales en St. Denis y la exhibición de los «reyes» en Notre Dame. Una vez más, los museos aportaron la solución. A mediados de octubre de 1793, cuando la amenaza militar a la Revolución concluyó, la Convención condenó los excesos recientes y decretó que si los signos de la monarquía no podían desprenderse de una obra de arte sin perjuicio de la misma, la obra debía «ser transferida al museo más próximo» (Pommier, 1991, 136). Entretanto, la planificación del comité para el Museo Nacional había proseguido su trabajo, y el Louvre abrió oficialmente sus puertas como parte de la celebración del primer aniversario de la caída de la monarquía, el mismo día que tenía lugar un gran Festival de la Unidad, realizado por David. Un diputado se presentó a la Convención llevando un «cáliz de ágata con unas piezas de jaspe talladas en forma de dos manos» y propuso que se usara en la ceremonia del festival de la regeneración. Más tarde, la Convención votó que el cáliz debía ser depositado en el nuevo museo «con una inscripción que recuerde el sublime y emotivo uso al que sirvió» (Pommier, 1991, 66) (Fig. 50).

Naturalmente, el museo fue percibido como algo más que un recurso para resolver el conflicto entre destrucción y conservación; desde sus inicios fue considerado como un instrumento para la educación cívica. De ahí que las comisiones de conservación y preparación del museo dependieran del Comité de Instrucción Pública de la Convención. Félix Vicq d'Azyr, director de la comisión especial encargada de inventariar los distintos tipos de objetos confiscados, envió un «informe» a todas las provincias en 1794 donde incluía una reveladora discusión acerca de la clasificación de las artes bajo la presión de la Revolución. Durante el Antiguo Régimen del «despotismo», escribió, la pintura, la escultura y la arquitectura eran denominadas «artes agradables» o también «bellas artes». Pero ninguna de ambas calificaciones era correcta, puesto que «artes agradables» trivializaba las artes, mientras que el calificativo de «bellas artes» «es un insulto a las artes mecánicas, cuyo progreso requiere tanta inventiva y amplitud de espíritu como cualquier otra. Recientemente, la pintura, la escultura y la arquitectura han sido calificadas como artes imitativas, lo cual es más exacto, o también como artes de la historia, lo cual es definitivamente mejor, puesto que refleja su verdadero objetivo. Porque el arte está llamado a dibujar la línea del tiempo con monumentos destinados a mantener vivo el sentido de las





FIGURA 50. *La Fuente de la Regeneración*, erigida sobre la ruinas de La Bastilla, 10 de agosto de 1793. Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. Una representante de la Convención recoge el agua de la regeneración que mana del pecho de una estatua femenina. El Cáliz de la Regeneración que sirve para recoger el agua fue colocado más tarde en el Louvre por orden de la Convención.

acciones útiles y de los benefactores de la humanidad» (Aboudrar, 2000, 95). Aunque no se trata de un programa específico para el museo, la enseñanza de Vicq d'Azyr sobre la conservación es una sorprendente crítica a la confrontación entre las bellas artes *versus* las artes mecánicas, división que percibe como anclada en las aristocráticas divisiones sociales y en el absolutismo político. Con la Revolución, sugiere, las bellas artes y la artesanía serán reunidas bajo las «artes de la historia», que inspirarán y educarán para fomentar el advenimiento de una sociedad igualitaria. En cuanto a las artes del pasado, Vicq d'Azyr apunta que un pueblo libre podrá distinguir entre su valor en tanto arte y los propósitos reaccionarios a los que sirvieron un día esas obras. Pero Vicq d'Azyr no percibía el peligro inherente que entrañaba usar el museo para contribuir a que la gente diferenciara. Dado el poder del museo para neu-

tralizar los significados monárquicos y religiosos, ¿por qué no iba a tener el mismo efecto sobre los monumentos de la Revolución? La Convención reconoció esto implícitamente en 1973 cuando prescribió que hubiera una indicación en el Louvre recordando el «uso sublime y emotivo» del cáliz utilizado en el Festival de la Unidad. En los siguientes años, algunos revolucionarios empezaron a dudar acerca de las posibilidades del museo como instrucción efectiva en la virtud republicana, e indicaron que los murales podían ser una mejor contribución a la Revolución, así como también las estatuas de pensadores ejemplares, o las de héroes, expuestas en los Campos Elíseos. «Para terminar con el encarcelamiento de nuestros monumentos en los Museos», escribió uno de ellos, «devolveremos las artes a sus verdaderos lugares... hablando al corazón de los ciudadanos» (Mantion, 1988, 126).

Pero el museo estaba ya firmemente consolidado y las conquistas militares napoleónicas, tras las revolucionarias, proporcionaron una nueva oportunidad de reafirmar su poder de estetización, a pesar del vivo debate que se sucedió y que arrojó luz sobre el papel del museo como transformador de las «artes» en «Artes». Ya en marzo de 1793 Garat, el ministro del interior, había explicado al comité de planificación del museo que el Louvre un día «atestiguará que no se abandonó el sagrado culto a las artes, que florece entre nosotros de un modo creciente aun en medio de las terribles tempestades de la Revolución» (Pommier, 1991, 118). Si se tiene en cuenta la elevada consideración que se tenía del papel del museo para la gloria francesa, no debe extrañar el apoyo generalizado a la política de confiscación de obras maestras en los territorios conquistados. Las extorsiones de Bonaparte en Italia constituyen los episodios más conocidos, pero esta política se inició en Bélgica en 1794, con declaraciones de algún que otro diputado que afirmaba: «La escuela flamenca emerge en masa para venir a adornar nuestros museos» (Pommier, 1991, 25). En 1798 un «Festival de la Libertad y de la triunfal entrada de la colección de objetos de las ciencias y de las artes de Italia» tuvo lugar en París con una gran procesión de carruajes que exhibían cuadros, estatuas y manuscritos. En la carroza que llevaba los famosos caballos de bronce de la veneciana iglesia de San Marcos, una bandera proclamaba: «Ahora están en una tierra libre» (E. Kennedy, 1989).

Aun así, hubo muchos artistas y escritores que rechazaron la idea de la confiscación. El más explícito fue Antoine-Chrysostome Quatremère



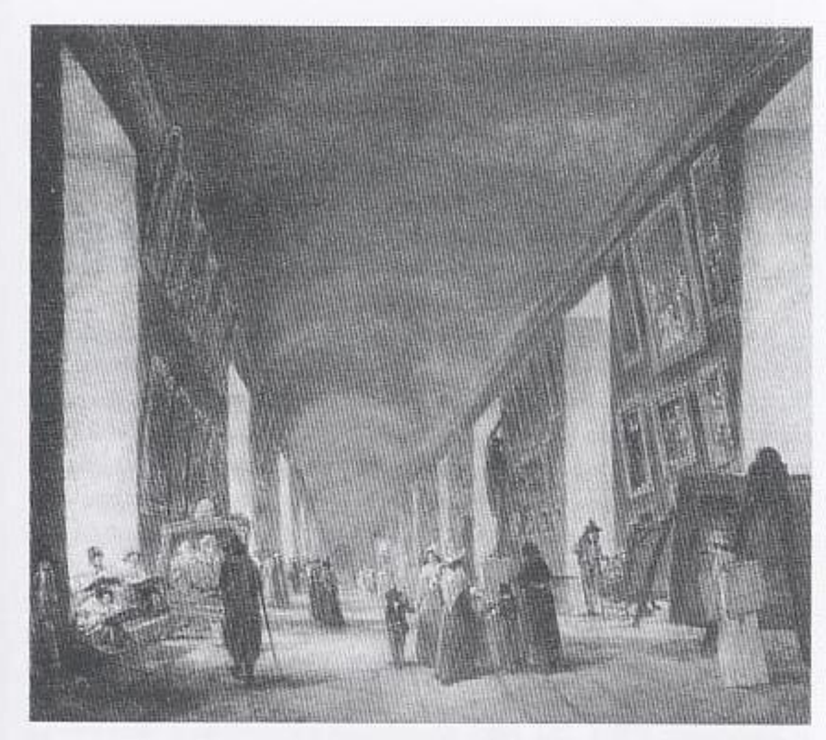


FIGURA 51. Hubert Robert, *La gran galería del Louvre* (1794-1796). Cortesía de Réunion des Musées Nationaux, París. Así era el nuevo museo nacional en sus primeros años de existencia; la presencia de copistas era uno de los propósitos del museo, que debía ofrecer a los artistas acceso a las grandes pinturas que les servirían de modelo.

de Quincy en sus *Cartas al (general) Miranda sobre el traslado de los monumentos artísticos de Italia* ([1976] 1989b). El argumento central de Quatremère era que el traslado de las obras antiguas y renacentistas, extraídas de su contexto histórico, desvirtuaba su sentido. Sustraídas de sus emplazamientos naturales y colocadas en el museo, se convertían en sagradas reliquias de arte sobredimensionadas —o devaluadas por cuanto se las trataba como si fueran mercancías expuestas en un lujoso comercio. Quatremère no era el único al que el expolio le producía esta impresión. Cincuenta artistas, incluido David, firmaron una petición al Directorio ejecutivo dando apoyo a las tesis de Quatremère. Pero Qua-

tremère también tuvo detractores; dos meses después de la publicación de sus cartas el Directorio recibió una petición que defendía la confiscación, firmada por otros treinta artistas entre los cuales estaban François Gérard y Carle Vernet. Éstos usaban la retórica revolucionaria de la libertad y la regeneración, afirmando que Francia era el único lugar apropiado para las obras del genio libre, y añadiendo que a los italianos no debían de preocuparles demasiado las implicaciones históricas de esas obras, ya que estaban siendo vendidas a los enemigos de Francia, a saber, los ingleses y los austriacos.

Durante los siguientes años, Quatremère desarrolló con más detalle la idea del efecto desnaturalizador que producía el emplazamiento de las obras de arte en los museos ([1815] 1989a). Según explicaba, las obras de arte sólo pueden apelar a nuestros sentimientos más profundos cuando están concebidas para un propósito y lugar específicos. La idea relativamente nueva de producir obras sin intención pero destinadas al mercado o a los museos implicaba tratar las obras de arte como bienes de lujo o considerarlas únicamente desde el punto de vista de su mérito técnico y formal. Los museos desencadenaron un círculo vicioso en el cual el único fin de una obra de arte era engendrar otras obras de arte. En el museo, las obras de arte se convierten en «cuerpos sin alma, simulacros vacíos, desprovistos de actividad, de sentimientos y de vida» (Quatremère, 1989a, 26). Estos argumentos tuvieron muy poco efecto, a pesar de que muchos otros escritores los suscribieron. Y aunque muchas de las obras confiscadas por Napoleón tuvieron que ser repuestas después de 1815, el Louvre siguió siendo el templo sagrado de las bellas artes y un modelo del museo de arte moderno. Más importante aún es que, no mucho antes del siglo XIX, algunos pintores y escultores empezaron a concebir que la verdad, el fin último de sus obras, era el museo mismo, lo cual representaba un impulso mucho más decisivo a la idea del «arte por el arte» que ninguna de las consignas esteticistas posteriores. Entretanto, las observaciones de Quatremère acerca de los efectos del desplazamiento de las obras de arte de sus respectivos contextos cayeron en un largo olvido.[4]

4. McClellan apunta que el papa Pío VII no debía de estar de acuerdo con la noción de Quatremère —según la cual los cuadros debían permanecer en los lugares para los cuales habían sido concebidos—, desde el momento que interceptó diversas de las obras que los franceses enviaron de vuelta a las iglesias, apropiándoselas para integrarlas al Museo Vaticano de Pintura que abrió en 1817 (1994, 200-201).



## Cuarta parte

# LA APOTEOSIS DEL ARTE

### Presentación

Si la tentativa de la Revolución Francesa de integrar las bellas artes en la vida política y social, animada por la idea del valor del «arte por sí mismo», se malogró, fue porque la tendencia a ver las bellas artes como un reino diferenciado había ido ganando terreno desde 1750. Mientras que el siglo XVIII dividió la vieja idea de arte en bellas artes *versus* artesanía, el siglo XIX transformó las bellas artes en la reificación del «Arte», un reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad (cap. 10). De un modo parecido, el concepto del artista, que había sido definitivamente separado del concepto del artesano en el siglo XVIII, era ahora santificado como una de las más altas formas de espiritualidad humana. Por contraste con esto, el estatus y la imagen del artesano siguió declinando, mientras muchos talleres se veían forzados a cerrar sus negocios a causa de la industrialización, y muchos artesanos veteranos se incorporaban a las fábricas como operarios para ejecutar rutinas establecidas (cap. 11). La «Estética», construida para transformar el refinado gusto en una forma especial de la contemplación, se convirtió, para buena parte de una élite cultural, en un tipo de experiencia superior a la producida por la ciencia o por la moral (cap. 12). Este ascenso de lo estético no sólo tuvo lugar en el terreno de las creencias sino que fue acompañado por los correspondientes cambios en las instituciones y las prácticas. A medida que instituciones como los museos, los conciertos secularizados y los *curricula* literarios locales se iban extendiendo a lo largo y ancho de Europa y del continente americano, un número creciente de individuos de clase media fue aprendiendo el comportamiento estético adecuado. Al mismo tiempo, el cada

vez más numeroso público de arte se fue dividiendo de un modo más claro y empezó a frecuentar distintas instituciones. A pesar de que el ascenso y la consagración de los ideales del arte, los artistas y la estética se había consumado en 1830, fue necesario que transcurriera la mayor parte del siglo para construir las instituciones artísticas, inculcar los nuevos ideales y modificar las actitudes. De un modo parecido, la desaparición de los creativos y experimentados artesanos, que habían renunciado a sus propios talleres para tomar parte en el sistema de producción, se prolongó durante todo el siglo, aunque variando de un país a otro en función del ritmo con que se implantaba la industrialización, y afectó a los distintos oficios de un modo desigual.



# 10. EL ARTE COMO REVELACIÓN REDENTORA

En 1830 se produjo otra revolución en París, que desencadenó inmediatamente revueltas y disturbios desde Roma hasta Varsovia, la mayoría de los cuales fueron fácilmente sofocados. El poeta alemán Heinrich Heine, que ya estaba exiliado, observó con socarronería que la revolución tal vez fracasó en Alemania pero «el arte ha sido salvado»: «Todo lo pensable se está haciendo hoy en Alemania por el arte, especialmente en Prusia. Los museos se iluminan con todos los colores del delicioso arte, las orquestas rugen, los bailarines dan los más encantadores saltitos de *entrechats*, el publico está encantado con las Noches Árabes de las novelas, y la crítica teatral florece una vez más» (1830-1985, 34). Los adeptos de Goethe, apunta Heine en el mismo ensayo, miran ya «el arte como un segundo mundo independiente, al que colocan en una posición tan elevada que todas las actividades de los hombres —su religión, su moral— se encuentran por debajo de él» (34). Heine fue uno de los primeros individuos del siglo XIX que percibió no sólo cómo el «arte» se había convertido en un reino autónomo, sino también hasta qué punto podía además ser usado para distraer a la gente de la opresión política.

## EL ARTE SE CONVIERTE EN UN DOMINIO INDEPENDIENTE

Aunque no es posible establecer con precisión cuándo y dónde emergió la idea «abstracta y con mayúsculas de Arte, con sus propios, aunque generales, principios internos», semejante concepto estaba ya firmemente establecido en 1830 (Williams, 1976, 33). En 1835 un crítico francés señaló que «en lugar de las bellas artes tenemos hoy Arte, el

nuevo rey de nuestro siglo» (Bénichou, 1973, 423). El mismo año Théophile Gautier escribió acerca del arte como fin en sí mismo en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, y las conferencias de Emerson en 1836 se referían al Arte como a una «parcela de la vida» paralela a la religión, la ciencia y la política (Emerson, 1966-72, 2: 42). En efecto, el Arte no era un dominio separado sólo en el lenguaje y la representación conceptual, sino también en las instituciones. En el ámbito de las artes visuales, las subastas de arte, los tratantes y los museos se habían convertido en una forma establecida de la vida europea en 1830 (Fig. 52). Durante la primera mitad de siglo, la música y la literatura también experimentaron cambios, tanto en lo que se refiere al modelo de su concepción, como en lo relativo a su forma institucional. Dichos cambios acentuaron la separación entre estas formas artísticas y los anteriores contextos funcionales.

Ya hemos explorado la creación del museo nacional de arte a través del Louvre durante la Revolución. En 1835, Franz Liszt propuso la creación de un «museo» de las obras musicales en el Louvre, en el que cada cinco años se interpretaran, diariamente durante un mes, los mejores trabajos musicales y, además, que el Estado adquiriese y publicase las partituras. Aunque el museo musical de Liszt no se materializó en el Louvre, un museo musical más generalizado concretó lo que Lidia Goehr denomina el «museo imaginario de las obras musicales». Consistía en la aplicación retrospectiva del concepto de «obra» para crear una colección histórica de grandes artistas musicales y de sus obras, a modo de reserva estable y disponible para su interpretación (Goehr). El sueño de Liszt se cumplió en parte gracias al progresivo establecimiento de las orquestas sinfónicas autónomas y de la construcción de salas de concierto independientes, en las que podían interpretarse las grandes obras del pasado y del presente.

La separación de la música del contexto religioso y social, iniciada en el siglo XVIII, alcanzaba ahora una nueva forma con el estatus de la música instrumental. Hasta el último tercio del siglo XVIII la música instrumental había sido considerablemente menospreciada como un mero pretexto para la exhibición de la destreza. Pero en el siglo XIX algunos románticos invirtieron la situación al defender la idea de que la música instrumental o «pura» era el único tipo de música merecedora de tal nombre. «Cuando hablamos de la música como un arte independiente», escribió E. T. A. Hoffmann en 1813, «¿cómo es posible no restringir su



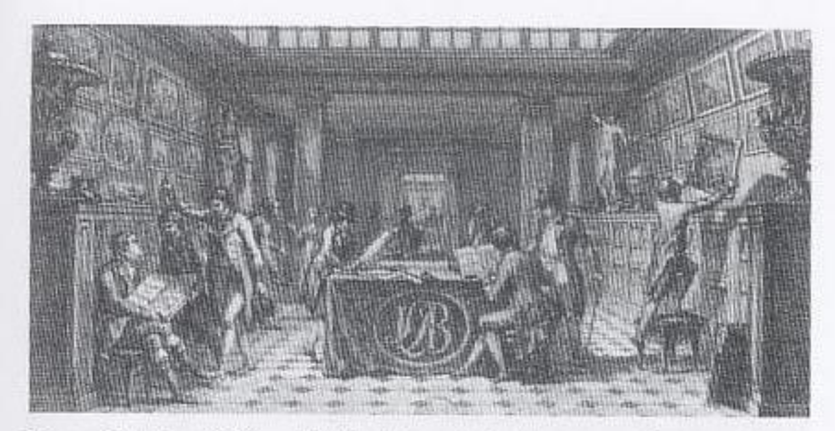


FIGURA 52. Pierre-Philippe Choffard, *La galería de estampas de Basan* (1805). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.

significado a la música instrumental si es ella... la que nos brinda la pura expresión de la naturaleza específica de la música?» (Strunk, 1950, 775). La apoteosis de la música instrumental incluía dos supuestos: el primero, que la música, considerada como una de las bellas artes, no está dirigida a satisfacer los usos sociales o religiosos sino a satisfacer una forma de espiritualidad genérica; el segundo, que la música instrumental puede mantener esta independencia mejor que ninguna otra forma artística porque su significado depende exclusivamente de ella misma (Dalhaus, 1989).

También la idea de la literatura experimentó una transformación similar, en la medida en que todas y cada una de las viejas formas de la literatura en general empezaron a desaparecer: primero la prosa científica, después la historia y por último el sermón y la epístola.[1] Diversos

1. Naturalmente, unas pocas obras de ensayo tales como *Decadencia y caída del Imperio Romano* de Gibbon o los sermones de Bossuet se han incorporado al currículo de las asignaturas de literatura como ejemplos de estilo. Los libros sobre «historia de la literatura» escritos en inglés, francés y alemán durante las primeras décadas del siglo XIX incluían obras de filosofía, de ciencias naturales y de política, así como de poesía o de épica (Gossman, 1990, 32). Para entender el proceso a partir del cual la historia dejó de ser «literatura» y se convirtió en «ciencia», véase White (1973). Existe un gran terreno virgen para la investigación en el estudio de la emergencia de la idea moderna de literatura. Véase Becq (1994b, 293-301).

factores contribuyeron a la definitiva separación entre la literatura de la imaginación y la literatura en general. En el terreno de la clasificación, el término «literatura» había ya empezado a sustituir a la poesía para hablar de la escritura de la imaginación una vez que la novela fue asimilada como arte.[2] Pero este término se convirtió en algo más que una categoría adecuada cuando los teóricos románticos alemanes y los poetas ingleses románticos empezaron a ensalzar la literatura de la imaginación como expresión de verdades más profundas que las que pueden alcanzar la razón o la ciencia (Schaeffer, 1992).

Un tercer factor que contribuyó al advenimiento de la literatura como arte independiente de la literatura en general fue la paulatina institucionalización de la literatura creativa. La identificación de las instituciones de la alta literatura como distintas de aquellas de la literatura en general es obviamente más difícil que en el caso de la pintura o de la música, puesto que no existe un correlato literario exacto del museo o de la sala de conciertos. Pero, aunque no se crearon bibliotecas separadas para acoger las obras de la literatura imaginativa, emergió lo que Alvin Kernan llama una «Biblioteca Imaginaria» de grandes obras literarias, similar al «museo imaginario» de Goehr para las obras musicales (1982). Los cánones de la literatura local que empezaron a desarrollarse en el siglo XVIII quedaron definitivamente afianzados en la educación del siglo XIX. Estos cánones locales ya no eran, como antaño, principalmente modelos gramaticales y estilísticos, sino colecciones de obras maestras que formaban una Biblioteca Imaginaria cuyos monumentos, por usar la famosa frase de T. S. Eliot, «forman un orden ideal» (1989, 467). Desplazadas de su contexto social e histórico original, las obras literarias estaban mentalmente (físicamente, en el caso de las antologías) reunidas como ejemplares de poesía y literatura en cuanto arte. Las antologías literarias, familiares a generaciones de estudiantes y profesores, constituyeron una suerte de equivalente literario del museo de arte o de los repertorios musicales. Desde este punto de vista, las perennes discusiones acerca de qué obras deben incluirse en el canon es menos importante que la función recontextualizadora de los cánones modernos asociados a una idea esencialista de la literatura.

2. Un escritor italiano cambió el título de su *Idea della poesia alemanna* de 1779 por el de *Idea della bella letteratura alemanna* en la segunda edición de 1784 (Welleck, 1982, 16).



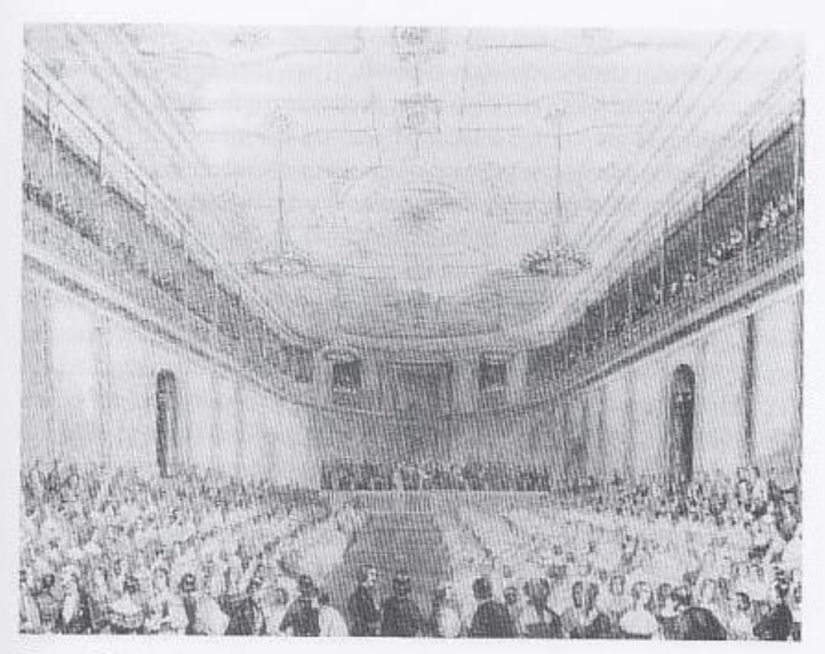


FIGURA 53. Concierto en el viejo Gewandhaus (antiguamente Salón de los Mercaderes de Paños), Leipzig (1845). Cortesía del Bildarchiv Presussischer Kuturbesitz, Berlin. Las mujeres se sientan en filas enfrentadas entre sí, los hombres están de pie detrás de ellas.

Sobre la base de estas bibliotecas imaginarias se han erigido la mayor parte de las instituciones literarias que conocemos, como las asignaturas de literatura en las escuelas, o los departamentos en las facultades de las universidades. Aunque consideremos la literatura como una disciplina inamovible, ésta tiene apenas unos ciento y pocos años de vida como materia académica. A principios del siglo XIX, la reducida élite europea y americana iba a institutos o universidades a estudiar griego y latín para poder leer selecciones de los autores clásicos, que servían como modelos de gramática, retórica y comportamiento cívico. A comienzos del mismo siglo, en Gran Bretaña, la literatura inglesa apareció en los programas educativos de los institutos de mecánica para adultos, aunque hasta entonces sólo aparecía en los programas de las universidades para gente «bien» a las que concurría la clase media,

y sólo se convirtió en una titulación en Oxford en 1894 y en Cambridge después del cambio de siglo (Baldick, 1983; Court, 1992). Por contraste con la situación en Inglaterra, la literatura francesa había sido vista desde el siglo XVII en adelante como un instrumento de prestigio nacional, además de como una manera de unificar un país en el que los dialectos regionales y locales permanecían muy arraigados. La cultura literaria francesa del siglo XIX incluyó no sólo un *curriculum* nacional centralizado, sino también salones y cenáculos, premios literarios y subsidios del gobierno, la Academia Francesa y el *Panthéon* (Clark, 1987).

En América el desplazamiento gradual del latín y del griego a causa de la implantación de la lengua inglesa y de su literatura se reflejó en los cambios de título de los profesores de Yale: el título que en 1817 era «retórica y oratoria» se transformó en «retórica y lengua inglesa» en 1839, para pasar a ser al fin «retórica y literatura inglesa» en 1863 (Scholes, 1998). Dichos títulos, así como el *curriculum* al que se vinculaban, eran típicos del sistema educativo americano de mayor nivel en el que la retórica era más importante que la literatura durante la Guerra Civil norteamericana. Además, el estudio de la literatura en el período anterior a la guerra casi no significaba nada más que el examen de algunos breves pasajes de Shakespeare y Milton, junto con discursos de los grandes oradores. Hasta 1870 la literatura no dejó de estar subordinada a la retórica e, incluso entonces, la mayoría de departamentos de inglés que se ceñían a la historia de la lingüística, más respetable desde el punto de vista académico, tardaron mucho tiempo en enseñar las grandes obras de la literatura como inspiración espiritual. En cualquier caso, en 1890, los que eran favorables a una visión más general de las *belles lettres* consiguieron la mayor influencia en muchos departamentos. Un ejemplo típico es el informe de una universidad de Chicago en el cual se reivindicaba que el inglés no era la lingüística o a la historia de la lengua sino el estudio de «las obras maestras de la literatura... como obras de arte literario» (Graff, 1987, 101). A finales del siglo XIX, la «literatura» estaba establecida institucionalmente por toda Norteamérica, y en 1915 los críticos formalistas rusos intentaban definir la esencia de lo «literario» para separar científicamente, y de una vez por todas, la literatura como arte de la literatura en general (Erlich, 1981).

Naturalmente, desde el momento en que el término «arte» podía servir para designar las artes en general o las «bellas artes» por separado, el caso particular de la «literatura» o la «música» podía referirse también tanto al campo general de la escritura o de la música, como a sus formas artísticas específicas. Cuando la distinción entre las «bellas artes» y las formas populares fue precisa, se recurrió al uso de la mayúscula, o a adjetivos como literatura «imaginativa» o «creativa», o como «seria» y «clásica» para el caso de la música. Un efecto del establecimiento del arte, la música y la escritura creativa en cuanto dominios distintos, cada uno con su respectivo museo con obras propias, ya fuera real o imaginario, fue que el término «arte» a menudo pasó a designar sólo las artes visuales como la pintura, la escultura y la arquitectura, algo que ya sucedía en la época de Emerson (quien hablaba de «Literatura y Arte» como «términos co-ordenados») (1966-72, 2:55). Pero fue incluso más relevante para el futuro el uso de «Arte» en mayúsculas para designar todas las bellas artes como integradas en un reino independiente del resto de la sociedad. A principios del siglo XIX se produjo un giro metafísico y religioso en este uso, giro perceptible a través de un amplio espectro de escritores, desde los poetas románticos y los filósofos idealistas hasta los profetas sociales y los teóricos darwinistas. A partir de ese momento «Arte» ya no fue un simple término genérico para cualquier ejecución o producción humanas, como lo había sido en el viejo sistema del arte, ni siquiera una abreviatura para la categoría de Bellas Artes construida a finales del siglo XIX: se había convertido en el nombre de un dominio autónomo y en una fuerza trascendente.

## La elevación espiritual del arte

Aunque pueden encontrarse un buen número de declaraciones del siglo XIX, como la de Alfred de Vigny, «el Arte es la moderna... creencia espiritual», semejantes manifestaciones eran un signo de que la mayoría de la burguesía europea estaba cerca de renunciar al cristianismo en favor del Arte (Shroder, 1961, 50). Aún así, una creciente élite intelectual escéptica estaba empezando a encontrar en el arte y en diversas utopías sociales los sustitutos de los viejos ideales y certezas religiosas (Charlton, 1963; Honour, 1979). Esta tendencia a considerar el dominio del arte como un sustituto de la religión tan sólo se extendió gradualmente entre aquellos que estaban directamente vinculados al arte, sin reemplazar necesariamente la creencia religiosa en todos los casos. En la ma-

yoría de los casos, los escritores que creían en el papel del arte exaltado simplemente lo colocaban al mismo nivel que la religión (Chateaubriand, Hugo, Goethe). Desde el punto de vista secular, la correspondencia de Flaubert contiene algunas de las declaraciones más extáticas acerca de la espiritualidad del arte, como por ejemplo su reclamo a Louise Colet en 1853: «Amémonos mutuamente "en el Arte" del mismo modo que los místicos se amaban "en Dios"» (1980, 196). En Inglaterra, Matthew Arnold aventuraba que «la mayoría de las cosas que ahora dependen de la religión y la filosofía serán reemplazadas por la poesía» (1966, 2). Y en Norteamérica, muchos escritores y profesores «canalizaron a través de las emociones literarias lo que un siglo y medio antes hubiera correspondido al cristianismo o al trascendentalismo (Graff, 1987, 85). Naturalmente, incluso a mitad del siglo XIX, las llamativas declaraciones públicas de que el Arte o la Literatura debían reemplazar el cristianismo debían resultar en cualquier caso imprudentes (tanto *Madame Bovary* de Flaubert como *Les fleurs du mal* de Baudelaire fueron perseguidas en 1857 públicamente por inmoralidad y por ofender a la religión).

Generalmente, la elevación espiritual del arte tomó la forma schilleriana, según la cual se entendía el arte como la revelación de una verdad superior dotada del poder de redención. La inteligencia del sentimiento y de la imaginación, a pesar de estar desprovista de la claridad y la certeza del razonamiento científico o práctico, nos proporciona acceso inmediato a la espiritualidad que trasciende las divisiones religiosas de lo humano. Shelley afirmaba que sólo la poesía nos brinda «la luz y el fuego de esas regiones eternas donde la facultad de cálculo del búho alado ni siquiera osa alzar el vuelo» (1930, 135). Y Hoffmann decía de la música instrumental que «revela al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el voluptuoso mundo exterior que le rodea». (Strunk, 1950, 775). A pesar de que unos pocos poetas o críticos, que defendieron estas ideas a propósito de la verdad trascendente del arte, ya habían dado algunos argumentos para fundar su posición, algunos teóricos románticos alemanes y filósofos idealistas dieron a estas ideas vagas la forma de lo que Jean-Marie Schaeffer ha llamado «la teoría especulativa del arte» (1992).[3]

3. Jean-Marie Schaeffer sitúa la ruptura que funda la moderna idea de las bellas artes entre Kant y los románticos (1992, 16-24).



El núcleo de esta teoría del Arte es el supuesto de que el arte revela el fundamento del universo (Dios, ser, absoluto) a través de los significados sensibles de la imagen, el símbolo y el sonido. El filósofo F. W. J. Schelling denominó Arte a la autoexteriorización del absoluto, el cual «nos descubre... lo más sagrado, donde arde en una eterna y original unidad, como si ardiese en una sola llama, lo que la naturaleza y la historia han desgarrado separando» ([1800] 1978, 231). En su sistema, Hegel hizo del arte una de las tres formas del «Espíritu Absoluto», aunque consideraba que la religión y la filosofía eran formas más espirituales dado el carácter sensible del arte. Pero, precisamente por esta razón, la tarea específica del Arte es expresar «las verdades más amplias del espíritu... desplegándolas sensiblemente» ([1823-29] 1975, 7). En Norteamérica, Emerson desarrolló su propia versión de la teoría especulativa del arte, mezclando las influencias idealistas con una forma pedestre de expresión que obtuvo una gran acogida, aunque también criticara la separación entre el arte y la vida (veáse el cap. 13).

Por su parte, Arthur Schopenhauer atribuía al arte las mismas grandiosas exigencias, pero lo hacía a través de la metafísica de la voluntad. De acuerdo con Schopenhauer, nuestra existencia ordinaria, guiada por la voluntad, está sujeta a una dialéctica infinita del deseo y del hastío, y el único modo de escapar a ella es la renuncia ascética o el arte. En efecto, el arte puede brindarnos un descanso momentáneo de la lucha incesante, haciéndonos olvidar nuestra individualidad ganada por el deseo en el acto estético de la contemplación extática (Schopenhauer, 1969, 52). Si Schopenhauer cifra en el arte el alivio y la compensación merced a la suspensión momentánea del deseo mundano que éste permite, Friedrich Nietzsche recurre a la metafísica de la voluntad para definir una estética del goce y de la afirmación. Para Nietzsche, en un mundo sin Dios, había «¡Arte y nada más que arte! Éste es el gran procedimiento para hacer posible la vida, la gran seducción de la vida... la redención del hombre de conocimiento... del hombre de acción... del sufriente... donde sufrir es una forma de gran deleite» (1967, 452).

Aunque los saintsimonianos, los socialistas y los darwinistas del siglo XIX no participaban de la metafísica de los teóricos especulativos del arte, también ellos atribuían al arte un papel espiritual igualmente exaltado. Tanto Claude-Henri Saint-Simon como Auguste Comte asignaron al arte y a los artistas un papel central en su visión social del futuro. La «filosofía positiva» de Comte colocaba el Arte al mismo nivel que la cien-

cia y que su religión de la humanidad. En algún momento Comte incluso afirmó que el Arte está por encima de la ciencia en la medida en que está más cerca de los sentimientos y unifica las esferas de lo práctico y de lo teórico (Comte, 1968, 221). Incluso un darwiniano como Grant Allen concluye que, una vez que nuestras necesidades básicas quedan satisfechas, las experiencias estéticas hacen de nuestra vida algo no sólo más feliz sino «más brillante y más etéreo» (Allen, 1877, 55). Las formas idealistas, vitalistas o darwinistas sociales, es decir, de la teoría especulativa del arte, no se convirtieron en los supuestos y reglas del moderno sistema del arte, pero lo que sí pasó a ser un lugar común fue la creencia de que el arte constituye un dominio autónomo y una fuerza espiritual. Incluso un crítico formalista como Clive Bell, que rechazaba para las obras de arte cualquier referencia externa a ellas mismas, escribía en 1914 que la experiencia del arte es «tan valiosa... que he tenido la tentación de creer que en el arte cabe encontrar la salvación del mundo» (1958, 32).

Una consecuencia de esta reificación del arte fue la tentativa de identificar cuál de las bellas artes era la más adecuada a la esencia del Arte, tanto si se lo concebía como espíritu, voluntad, vida, sentimiento o forma. Muchos poetas, pero también muchos filósofos como Hegel o Comte, estaban profundamente convencidos de que la poesía era la ejemplificación más elocuente de la esencia del arte. Hegel argumentaba que la poesía estaba más próxima al espíritu que medios sensibles como el sonido, el color o la piedra. Por el contrario, Schopenhauer es reconocido por ser uno de los principales exponentes de la defensa de la música como forma artística paradigmática, basada en la idea de que los sonidos puros de la música son una expresión directa de la voluntad. El punto de vista de Schopenhauer forma parte de una tendencia generalizada en el siglo XIX a elevar la música instrumental a la suprema posición que antes habían ocupado la poesía o la pintura. La primera razón que muchos escritores dieron para explicar la supremacía de la música frente a otras formas artísticas fue que parecía la menos mundana de todas las artes, al estar desprovista de cualquier propósito más allá de sus placeres intrínsecos. Tal vez sea éste el sentido de la tan citada frase de Walter Pater: «Todo arte aspira siempre a la condición de la música» ([1873] 1912).

Un término estrechamente vinculado al de «arte» y que también vio transformarse su significado en el curso del siglo XIX fue el de «cultura».



En el siglo XIX, la cultura implicaba una distinción social entre la gente cultivada y los ignorantes o desprovistos de educación. Así pues, la cultura era algo que uno tenía, en mayor o menor medida, en cuanto persona cultivada. A pesar de que algunos escritores del siglo XIX, como por ejemplo Matthew Arnold, convirtieron el término de cultura en un sinónimo de las artes, su significado común incluía por lo general todas las actividades intelectualmente más elevadas, como la historia, la filosofía o incluso las ciencias. A finales del siglo XIX los historiadores y los antropólogos ampliaron el alcance del término recuperando el uso del término «cultura» en Herder, según el cual ésta se refería a la totalidad de los comportamientos, las creencias y las instituciones de una sociedad. Naturalmente, en el siglo XX, algunos de los debates más destacados acerca de la cultura han girado en torno a la distinción entre alta y baja cultura, una relación paralela a la que existe entre arte *versus* artesanía, en la medida en que «baja» cultura incluye normalmente el arte popular, las artes decorativas y el arte comercial, todas ellas formas que también pueden circunscribirse a la «artesanía» entendida en un sentido amplio (Williams, 1976; Clifford, 1998).

# 11. EL ARTISTA: UNA LLAMADA SAGRADA

## La imagen exaltada del artista

«Alta es nuestra misión, amigo: el Arte Creativo», escribió Wordsworth dirigiéndose al pintor neoclásico Benjamin Robert Haydon en 1815 (1977, 317). A medida que la revolución industrial empujaba a los pintores, los músicos y los escritores a verse igualados al rango de trabajadores asalariados o de animadores a sueldo, la figura ideal del artista fue cobrando paulatinamente una intensa aura de espiritualidad. Muchos artistas vincularon su sentido de la elevada vocación espiritual a las tradicionales convicciones religiosas, como ilustra el caso de los «Nazarenos», un grupo formado por jóvenes pintores alemanes que vivían en un régimen semimonástico en Roma, dedicados al Arte y al catolicismo. Los protestantes, por su parte, contaban con el poeta-pintor William Blake, quien en 1820 escribió: «Un Poeta, un Pintor, un Músico, un Arquitecto: el Hombre o la Mujer que no es alguna de estas cosas no es un Cristiano. Debes abandonar al Padre y a la Madre, y el Hogar y las Tierras, si se oponen al camino del Arte» (Eitner, 1970, 19). Héctor Berlioz abandonó sus estudios de medicina y expresó su renuncia en unos términos bíblicos muy parecidos a los precedentes cuando, después de escuchar una de las óperas de Gluck, hizo la solemne promesa de que «a pesar de lo que digan padre, madre, tíos, tías, abuelos, amigos, yo seré músico». Así, escribió inmediatamente a su padre para explicarle la «imperiosa e irresistible naturaleza de mi vocación» (Honour, 1979, 246). Componer, escribir y pintar no eran simples profesiones sino «las más elevadas» llamadas, las cuales requerían el tipo de sacrificio personal reservado antes a la religión. Tal y como un crítico señalaba en 1834: «El tirano del día es la palabra *Artista*... En los viejos

tiempos uno decía de los buenos artistas que tenían creencias... Pero ahora el Arte en sí mismo es una creencia. El verdadero artista es el predicador de esta religión eterna» (Bénichou, 1973, 422). Y para evitar la impresión de que éste era sólo el punto de vista de una élite de pintores y compositores de éxito, podemos considerar los testimonios literarios de anónimos escribientes y *functionaires* que hablaban de abrirse al «gran aire del Arte» para navegar en un mar de belleza, o de renunciar al mundo por el Arte: «Divino Arte, te llevo en mi alma. Déjame ser digno de ti» (Grana, 1964, 79).

Si se considera el lugar que la música instrumental ocupó en el siglo XIX, no es de extrañar que para muchos individuos de la época el emblema del artista en cuanto modelo espiritual fuera Beethoven. A partir de 1835, empezaron a aparecer en varios principados alemanes monumentos dedicados a la gloria de Beethoven y más tarde, durante el mismo siglo, Georges Bizet decía: «Beethoven no es humano, es un dios» (Salmen, 1983, 269). El virtuosismo de Paganini con el violín fue percibido por mucha gente como diabólico, a pesar de que su gestualidad *flamboyant*, sus fantásticos *glissandos* y su ejecución brillante estaban cuidadosamente calculadas para impresionar (Fig. 54). En literatura, la más famosa declaración en torno a los poderes proféticos de los artistas se halla en la frase de la *Defensa de la poesía* de Shelley: «Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo» (1930, 7; 140). En cualquier caso, como sugiere la «falta de reconocimiento» a la que alude el discurso de Shelley, el ideal exaltado del artista como profeta no estaba universalmente aceptado. Unos pocos escritores incluso bromeaban acerca de las pretensiones proféticas más exageradas. Thackeray se burlaba de los «escritorzuelos» de París de 1830, quienes siempre, en sus prefacios, tenían que acabar hablando «del *sacerdoce littéraire*» (sacerdocio literario) (Grana, 1964, 57). En realidad, la creciente clase media permanecía inmune a los altos vuelos de la llamada artística, y tendía a percibir a los pintores como trabajadores manuales y a los poetas, a los novelistas y a los músicos como productores de distracciones prescindibles. En un siglo de rápida expansión económica e industrial, la elevación de la vocación artística fue en parte una reacción al utilitarismo y a la codicia, reacción a través de la cual muchos artistas expresaban su disconformidad. Me remito al retrato que Dickens hace de Gradgrind, en *Tiempos difíciles*, el profesor que adoctrina la fantasía y los sentimientos de sus alumnos para la causa de los «hechos, hechos, he-





FIGURA 54. Eugène Delacroix, *Paganini* (1831). Óleo sobre cartón sobre un panel de madera. Cortesía de la Phillips Collection, Washington, D. C.

chos». Más tarde, muchos artistas tendieron a verse a sí mismos como miembros de una subcultura especial, con sus propias instituciones, círculos y convenciones, un mundo singular de belleza y valor espiritual en una sociedad incomprensiva y comercial. A pesar de los numerosos *philistines* (un término acuñado en Alemania en aquella época), el *ideal* del artista en tanto visionario espiritual pervivió y se convirtió en la norma negativa a partir de la cual muchos artistas, críticos y una parte del público del arte midieron el procedimiento y la realización de las obras.

La gestación de esta imagen exaltada del artista había ido ligada en el siglo XIX a la idea del artista como genio de la imaginación creativa, una idea-complejo que ahora se elevaba a nuevas cotas de altura. El *Preludio* de Wordsworth no es otra cosa que una biografía de la imaginación del poeta «que, al fin, no es más que otro nombre para el poder absoluto» ([1850] 1959, 491). En Francia, Baudelaire afirmaba que la imaginación es «reina de las facultades» y «casi-divina» (1986, 293; [1859] 1968, 184). Entre los poetas y los críticos, Samuel Taylor Coleridge desarrolló la teoría más sofisticada de la imaginación a través de su triple distinción entre, por una parte, una imaginación general de la que participa todo el mundo; por la otra, la «fantasía» asociativa de las personas de talento o de los artesanos; y, por último, la verdadera imaginación creativa del artista (1983).

A pesar de que la creencia en el poder supremo de la imaginación recibió sus expresiones más variadas de la mano de los poetas y críticos románticos, no se trataba simplemente de una doctrina romántica. Un diálogo saintsimoniano de 1825 en el que se comparaba a artistas, científicos e industriales, explicaba: «*Artista* en este diálogo significa el *hombre de imaginación*, e incluye el trabajo del pintor, del músico, del poeta y del hombre de letras» (Shroder, 1961, 6). Pueden incluso encontrarse versiones de la distinción entre la imaginación imitativa y la creativa en trabajos como los *Principios de psicología* de Herbert Spencer, nada románticos, no obstante lo cual, el propio Spencer, como también John Stuart Mill, Auguste Comte y otros autores, creían que el genio y la imaginación eran rasgos característicos de los mejores científicos así como de los mejores artistas (Spencer, [1872] 1881; Mill, 1965; Comte, [1851] 1968). Con independencia de los términos particulares a través de los que se expresara la fe en la imaginación creativa, ésta se había convertido en el elemento central del ideal moderno del artista como genio.



Desgraciadamente, las concepciones del siglo XIX acerca del genio y de la imaginación mantuvieron la mayoría de prejuicios de género del siglo XVIII. «Las mujeres», escribió Schopenhauer, «pueden tener talentos dignos de atención, pero no genio, puesto que siempre se mantienen en la subjetividad» (1958, 2: 392). John Ruskin enfrentaba el hombre como «el creador, el descubridor» con la mujer, cuyo «intelecto no está hecho para la invención o la creación sino sólo para la dulce obediencia» (Parker y Pollock, 1989, 9). Mujeres claramente creativas y artísticamente productivas, como George Eliot, George Sand o Rosa Bonheur, tendían a ser consideradas no sólo como seres socialmente desviados, sino además como monstruos desde un punto de vista psicológico. Incluso los hombres que tenían algún tipo de visión más positiva de las mujeres también argumentaban que el talento femenino sólo era apto para artesanías como el bordado, o para artes menores como la poesía doméstica o la pintura de flores (Comte, 1968, 250). Tal como ha apuntado Christine Battersby, una de las cosas más chocantes de la insistencia en la masculinidad del genio era que muchos de los que sostenían estas ideas defendían al mismo tiempo los aspectos «femeninos» de la creatividad como, por ejemplo, una mayor sensibilidad, o la capacidad de simpatizar con los sentimientos ajenos. Pero, en lo tocante a la creación de elevadas obras de arte, se suponía que esta sensibilidad femenina debía combinarse con la firmeza viril del hombre. Estas ideas se afianzaron intermitentemente merced a la especulación médica y alcanzaron algo parecido a la apoteosis en el notorio *Sexo y carácter* de Otto Weininger de 1903: «El hombre de genio posee... la completa feminidad en sí; pero la mujer es ella misma sólo una parte... La feminidad no puede nunca incluir el genio» (Battersby, 1989, 112).

Aparte de la imaginación creativa, ningún artículo de fe ha sido más central para el ideal moderno del artista que el de la libertad. El compositor ruso Modeste Mussorgsky lo expresaba con sencillez: «El artista es una ley en el interior de sí mismo» (Salmen, 1983, 270). A medida que el mercado del arte y el público de arte empezaban a jugar un papel cada vez más importante en el reconocimiento artístico y en la supervivencia de los artistas, paralelamente las pretensiones de autonomía se ampliaban. Los efectos más devastadores del mercado se produjeron en la literatura. Como las técnicas del papel y de la imprenta abarataron los libros, a partir de 1840 los periódicos se vieron obligados a bajar dramáticamente los precios y a incrementar el número de lectores recu-

rriendo a los anuncios o a las novelas por entregas. A finales del siglo XIX empezó a emerger el tipo de cultura de distintos niveles con el que estamos familiarizados hoy. En parte, se podía identificar la clase social de un individuo por los periódicos o los libros que leía, la música que escuchaba, las obras de teatro que veía o el tipo de pintura que prefería. En el caso de las artes visuales la invención de la litografía abarató relativamente las reproducciones, haciéndolas accesibles a los individuos más acomodados de las clases trabajadoras, pero además empezó a surgir una creciente clase media con capacidad para adquirir cuadros y estatuas, o, cuando menos, reproducciones. La emergencia, no ya de uno, sino de diversos públicos para el arte, implicaba que una variedad de estilos y niveles de arte eran posibles, aunque en cualquier nivel dado la tensión entre el ideal del genio autónomo y las demandas del mercado seguían requiriendo negociaciones.

La retórica de la autonomía del artista fue alentada tanto por el crecimiento y la diversidad del mercado del arte como por el paralelo crecimiento del número de aspirantes a escritores, pintores y compositores. La idea del arte como una vocación elevada y el relativo prestigio brindado por las exposiciones en las academias, así como el éxito de intérpretes solistas como Paganini o Liszt y la fama de Balzac o Dickens, contribuyeron a saturar de artistas en potencia la segunda mitad del siglo XIX (White y White, 1965). El rito de quejarse, vigente aún hoy, de que los artistas son inmerecidamente ignorados o incomprendidos era una reacción tanto al crónico exceso de oferta como al supuesto convencionalismo de la clase media.

Atraídos por el mundo del arte debido al aura espiritual de éste, por el culto al héroe, y por la retórica de la libertad, los aspirantes a artista del siglo XIX fundaron un discurso acerca del «espíritu contra el dinero» para explicar la falta de éxito. Teniendo en cuenta este clima, no es de extrañar que George Sand rememorara su decisión de ser artista en los siguientes términos: «¡Ser una artista! Sí, yo quería serlo, no sólo para escapar de la cárcel de lo material, en la que las propiedades, ya sean grandes o pequeñas, nos mantienen cautivos en un círculo de odiosas preocupaciones nimias, sino también para aislarme del control de la opinión... para vivir lejos de los prejuicios del mundo» (Pelles, 1963, 18) (Fig. 55). Es instructivo comparar el comentario de Sand con el juicio de una inequívoca fuente no romántica como el Comité Selecto del Parlamento Británico de 1845, que investigaba las instituciones conocidas





FIGURA 55. Nadar, *George Sand* (1866). Cortesía de la Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, Universidad de Texas en Austin. Por el porte adoptado en esta foto, George Sand parece la gran dama de la literatura francesa.

como «mancomunidades de arte». Las mancomunidades de arte eran loterías organizadas por artistas en las que los premios eran cuadros. Como cabe suponer, los cuadros eran por lo general simples escenas cotidianas que perseguían vender el mayor número posible de cupones de la lotería. El informe del comité criticaba las loterías como algo que degradaba la imagen del artista: «El propio Artista accede a tratar su profesión como un negocio, sólo un tiempo después de que la gente haya sido inducida a considerarlo como Arte» (Gillett, 1990, 49). No es casualidad que el arte sea referido aquí como una «profesión». Aunque hasta 1863 Gran Bretaña no declaró el arte como profesión por cuestiones de censo, el ideal de profesión era que la retribución que uno recibe en dinero debía ser entendida como recompensa a una contribución general a la sociedad y no como el pago por un trabajo hecho.

La creencia, cada vez más arraigada, en la libertad del artista se manifestó de diversas formas. La imagen del bohemio que ostenta las normas de ambición, decoro y moralidad de la clase media ha conservado un lugar en la imaginación popular hasta nuestros días, dando lugar a la fórmula caricaturesca estándar en los medios de masas. Su opuesto en el siglo XIX fue la figura del *dandy* que presumía de poseer una superioridad aristocrática recurriendo a una indumentaria extraña y a actitudes públicas extravagantes (el chaleco rojo brillante de Gautier, la afición a montar a caballo y a los puros de Sand, el clavel verde de Wilde, la langosta colgando de una correa de Nerval). Aunque le debemos a Inglaterra los *dandies* y a Francia los bohemios, la mayoría de los artistas ingleses de principios del siglo XIX no se podían permitir ser *dandies* y estaban demasiado deseosos de gozar del respeto social para impostar una actitud bohemia. Y a pesar de que tanto la imagen bohemia como la del *dandy* se exportaron en algún momento al resto de Europa y a Norteamérica, donde se conservan como parte del repertorio de las poses artísticas disponibles, no deben ser tomadas como la creencia vigente en materia de autonomía artística, de la que participaban igualmente el escritor convencional de clase media y el bohemio. El bohemio y el *dandy* no son componentes estructurales del moderno sistema del arte sino idiomas pintorescos del mismo.

Sin embargo, otra pareja de estereotipos más profundamente arraigados crecieron a la sombra del ideal de la independencia artística: el formado por el sufriente y el rebelde. Estos constituyen realmente el lado agresivo y pasivo del mismo fenómeno, a menudo exagerado como la



«alienación del Artista» (Shroder, 1961, 38). Los románticos tendían a asociar el rechazo y el sufrimiento artísticos con el «destino del genio». Balzac exaltaba la imagen de Cervantes y Dante en el exilio, la pobreza de Milton, el anonimato de Nicolas Poussin, todos ellos «como Cristo en la cruz... mostrando sus restos mortales» (Honour, 1979, 268). Y Baudelaire consideraba que debería decirse de Poe «lo que el catecismo dice de nuestro Dios: "Sufrió sin medida por nosotros"» (1968, 147). Como los santos cristianos, los artistas asumían el sufrimiento como un signo de su elección. Mientras que algunos se encenagaban en el sufrimiento, otros percibían el desprecio como un estímulo, un reto y una ocasión para la afirmación heroica. Nadie ha expresado mejor que el pintor Théodore Géricault la réplica prometeica: «Cada cosa que se opone al avance irresistible del genio le irrita y le otorga esa febril exaltación que lo domina y conquista todo y que produce obras maestras. Tales son los hombres que brindan gloria a su nación. Las circunstancias externas, la pobreza o la persecución, no pueden detener su vuelo. [Esos hombres] Son como el fuego de un volcán que debe estallar y abrirse paso» (Eitner, 1970, 101). A finales del siglo, Paul Gauguin fijó muchos de los elementos contradictorios de la imagen exaltada del artista en una serie de autorretratos: el más sorprendente de ellos es uno en el que se presentaba a sí mismo, simultáneamente, como un santo y como Satanás, aunque, ciertamente, tal representación no está exenta de un cierto toque de ironía (Fig. 56).

No obstante, la vida de la mayoría de los artistas era bastante más prosaica que la de Gauguin. La queja del Comité Selecto acerca de las mancomunidades de artistas pone en evidencia el hecho de que muchos artistas ingleses del período victoriano perseguían con avidez el éxito comercial, produciendo para el mercado mucho más de lo que lo hicieron los pintores alemanes del siglo XVII. La mayoría de los artistas, escritores y compositores solía tener vidas convencionales y perseguía el reconocimiento social. En 1860 los ingresos y el estatus de los pintores ingleses y franceses habían hecho crecer la profesión lo suficiente como para convertirla en un vehículo de un modesto ascenso social. El ascenso económico y social de los escritores fue incluso más contundente gracias a la rápida expansión del mercado literario que, a partir de ese momento, estuvo en condiciones de brindar fama a sir Walter Scott o a Victor Hugo. Pero la imagen del genio incomprendido y despreciado permaneció tan necesaria como siempre, a disposición de un

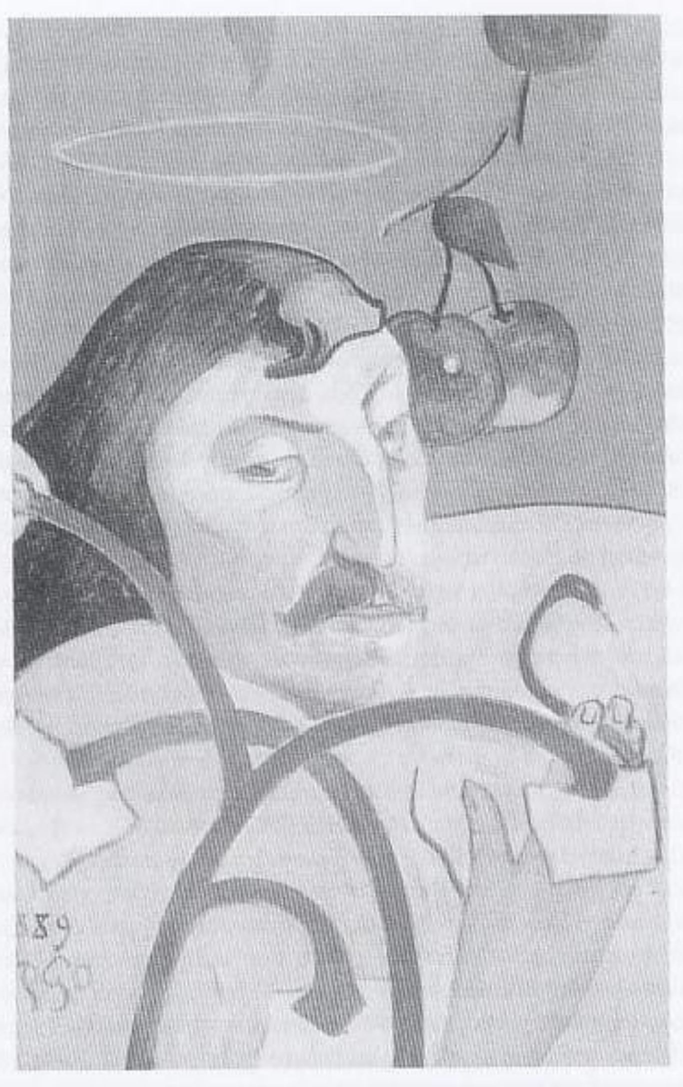


FIGURA 56. Paul Gauguin, *Autorretrato* (1889). Cortesía de National Gallery of Art, Washington, D. C., Chester Dale Collection. Fotografía © 2000 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D. C.



Whistler o un Wilde que podían cultivarla a su gusto, y ha sido recurrente desde entonces.

Paralelamente a estas coloridas imágenes y poses, se estaba perfilando otra tradición que, en parte, era deudora del viejo ideal del artesano/artista: la del artista como dedicado hombre de oficios, que sacrifica todo por la perfección de la obra, en pos de la creación de una obra maestra. Las interminables revisiones y titubeos de Flaubert a la hora de poner una coma son proverbiales. Pero la complacencia en el trabajo duro fue un lugar común entre muchos realistas del siglo XIX, como por ejemplo Edmond y Jules de Goncourt o Emile Zola, y fue adoptada por muchos simbolistas y esteticistas, así como también por los primeros modernos como James Joyce o Thomas Mann. Aunque los oficios eran siempre entendidos como un trabajo subordinado a los supremos valores de la imaginación y la creatividad, la aplicación de esfuerzo era un signo de la vocación artística —comparado con la imagen displicente del bohemio o del *dandy*— aunque sólo fuera porque la dedicación del hombre de oficios podía combinarse a la perfección con el síndrome secular del santo-mártir. Los Goncourt lo expresaron con sencillez en una entrada de 1867 que figura en su *Journal*: «El artista es un hombre que vive sólo para su arte» (Goulemot y Oster, 1992, 149).

Pero en el momento en que los simbolistas en Francia y los esteticistas en Inglaterra revivieron una versión del «arte por el arte» a finales del siglo XIX, las nociones de la elevada llamada espiritual del artista y de la autonomía del mismo ya eran un lugar común. En ese momento la independencia de la materialista burguesía había llegado a encarnar la superioridad con respecto a la confusa masa de los incultos. Irónicamente, esto fue posible porque el crecimiento y la diferenciación del mercado había creado entonces una red de editores, impresores, comerciantes y *connoisseurs* que podían sostener este pequeño mundo de arte culto refinadísimo (White y White, 1965). Naturalmente, el objeto del «desafío» era ahora la masa de las incultas clases medias y bajas, de modo que poco a poco se fue derivando hacia una producción de obras que eran deliberadamente difíciles, cuando no oscuras (Grivel, 1989).

Fue también en este periodo cuando empezó a usarse el término militar francés «*avant-garde*» (literalmente, «guardia avanzada») —que ya antes se había convertido en una metáfora del radicalismo político— para referirse al arte más avanzado. El término había sido usado en

1820 por visionarios socialistas sansimonianos, y más tarde por anarquistas, como por ejemplo Mikhail Bakunin, que tituló un artículo *L'avant-garde*. Aplicado a los artistas, el término significaba el desafío a las convenciones de la clase media, así como a los estilos artísticos e instituciones establecidas. A principios del siglo XX, la idea de la vanguardia artística se había asimilado a la modernidad en sus diversas formas y a la creencia de que el arte, la música y la poesía más relevantes debían ser desconcertantemente nuevos. Hace poco, algunos críticos sociales han argumentado que la única vanguardia verdadera del pasado fue la de los movimientos anti-artísticos de principios del siglo XX —por ejemplo, el dadaísmo o el constructivismo ruso (Bürger, 1986).

### El descenso del artesano

Si la imagen y el estatus del artista alcanzó nuevas cotas de altura en el siglo XIX, la del artesano u hombre de oficios se degradó tanto que muchos de ellos se vieron obligados a renunciar a sus negocios independientes. La Revolución Industrial suele ser presentada como si las máquinas de vapor hubieran desbancado el viejo sistema de talleres de la noche a la mañana, pero en la actualidad los historiadores describen un proceso mucho más gradual, que varió de una región a otra así como de una industria a otra. En cualquier caso, la desaparición de cientos de pequeños talleres era inexorable aunque para ello fue preciso que transcurriera la mayor parte del siglo XIX. Los talleres tradicionales poseían cuatro características que poco a poco fueron erosionándose hasta quedar finalmente destruidas. En primer lugar, había una estricta jerarquía basada en la inventiva, el conocimiento y la destreza, cuyo conjunto formaba el «arte» o «el misterio» del oficio. Algunos oficios, como por ejemplo el de zapatero o el de vidriero, requerían un aprendizaje de entre siete y diez años. Con frecuencia los maestros trabajaban junto a sus empleados y se esperaba de ellos que ofrecieran orientación y protección a los aprendices, los cuales por lo general vivían alojados en el local del maestro. En segundo lugar, aunque había una cierta división del trabajo en los talleres más grandes, los aprendices practicaban todos los aspectos de la producción, y el trabajador individual solía ver el proceso completo de un producto, desde su diseño hasta su realización final. A principios del siglo XIX, por ejemplo, el



sombrerero Henry Clark Wright, de Nueva Jersey, recordaba su carrera con «una auténtica satisfacción porque soy capaz de hacer un sombrero, porque me encanta contemplar el trabajo, y porque siento placer en asistir a los diversos pasos del proceso» (Laurie, 1989, 36). En tercer lugar, aunque el ritmo de trabajo variaba de acuerdo con la demanda, por lo general era pausado, con tiempo para descansos frecuentes y para charlar —las zapaterías de los fabricantes de zapatos de Nueva Inglaterra, por ejemplo, eran conocidas como centros de discusión intelectual y política. Por último, la mayoría del trabajo seguía haciéndose con herramientas manuales y por medio de técnicas que se traspasaban de generación en generación.

Las máquinas, el vapor y las grandes fábricas de varios niveles llegaron en las etapas tardías de la industrialización. En un comienzo, se trataba tan sólo de grandes tiendas y, acompañado de un aumento de la división del trabajo, con la introducción de unas pocas máquinas, a su debido momento, y más adelante, con la energía hidráulica y de vapor y el incremento en el nivel de mecanización, se llegó a un punto en que la mayor parte de las antiguas habilidades se hicieron innecesarias y, por otro lado, ya no fue posible conservar el antiguo modo de organizar el trabajo. A principios del siglo XIX en Norteamérica, por ejemplo, la mayoría de cacharros de cocina para uso doméstico eran esmaltados a mano, la vajilla de barro rojo fabricada en pequeños talleres de uno o dos alfareros y unos pocos asistentes, y tanto los unos como los otros tenían además que ocuparse de la labranza. Gradualmente, algunos talleres más importantes que se desarrollaron en las ciudades, y unos pocos importadores del comercio de piedra inglés, decidieron hacer sus propias mercancías y arrendar los servicios de maestros alfareros. Ahora el maestro alfarero era un empleado, y el incremento en el nivel de la fuerza de trabajo permitió una mayor división del trabajo, puesto que los propietarios mercantes empezaron a controlar la organización de la producción y la formación de los trabajadores. Semejantes procesos ya se habían producido en el ámbito del hilado, del que aparecieron las primeras fábricas en Inglaterra en el siglo XVIII. En Norteamérica, aún en 1850 la organización familiar seguía vigente en la fabricación del tejido en algunas especialidades como la manufactura de cubrecamas.

En ámbitos como la carpintería o la fabricación de zapatos, la introducción de maquinaria no sólo aceleró el ritmo y el régimen de traba-



FIGURA 57. Cubrecama (*ca.* 1855). Este cubrecama tiene un diseño de medallón-campo de alfombra, con pájaros por los bordes y una borla floral. Realizado por la familia Muir de Greencastle, Indiana, usando un telar Jacquard. Cortesía del Illinois State Museum, Springfield. Fotografía de Marlin Roos.

jo sino que además hizo innecesarias la destreza y el conocimiento del uso de las herramientas manuales. Todavía en la década de 1850 había muchos fabricantes de gabinetes y escritorios que tenían «trabajadores por todas partes convirtiendo toscas vigas de madera cortada en muebles elegantes», pero eran una especie en extinción dado que cada vez más casas comerciales usaban a un grupo de trabajadores para cortar partes uniformes con sierras de vapor, que luego ensamblaba un segundo grupo y terminaba, aún, un tercero (Laurie, 1989, 42). En la década de 1850 en Lynn (Massachusetts), todavía había muchos pequeños talleres de fabricantes de calzado donde unos cinco o seis zapateros, normalmente con sus familias completas, trabajaban juntos, cada uno sentado en un banco distinto. Para un proceso como el de fabricar zapatos, que implicaba cuarenta pasos distintos, se inventó, entre 1851 y 1883, una máquina tras otra para cortar, dar forma y coser la piel, máquinas que no requerían ningún tipo de aprendizaje; McKay Company decía que podía disponer, gracias a sus máquinas, de la fuerza de trabajo de una fábrica entera en sólo dos días.



En un conocido estudio acerca de una huelga llevada a cabo en 1895 por unos fabricantes de vidrio de Carmaux, una pequeña ciudad del sur de Francia, Joan Wallach Scott exploró un caso dramático de resistencia a la destrucción de los viejos procesos de los oficios. A causa de los elevados costes que implicaba construir un horno de carbón para la fundición de cristal, los fabricantes de cristal se habían organizado en talleres más grandes, que normalmente pertenecían a algún noble o a algún burgués acaudalado, como en el caso de Carmaux, que hacía botellas de vino. En el taller de Carmaux, el maestro del oficio y los trabajadores todavía controlaban cada paso de la producción, incluido el ritmo de trabajo y la calidad del producto final, y escogían a sus propios aprendices y asistentes (normalmente familiares). Pero en 1880 el taller de cristal de Carmaux no sólo había adquirido nuevos hornos de gas, que permitían controlar el tiempo de producción, sino que además se empezaron a usar los nuevos moldes herméticos que requerían mucha menos destreza y conocimiento para moldear botellas que los viejos moldes abiertos. Los trabajadores empezaron a sentirse desmerecidos y desguarnecidos, y un informe expresaba el temor a que, a pesar de la reducción del esfuerzo que implicaba la mecanización, «privar a los trabajadores del cristal de las tareas difíciles destruirá sus destrezas así como ese talento artístico del que podían sentirse orgullosos» (Scott, 1974, 83). La huelga de 1895 fue la última tentativa para la supervivencia del cristal soplado como un oficio que requería destreza. La huelga fue brutalmente sofocada y la mayoría de los miembros del gremio fueron despedidos y reemplazados por trabajadores menos diestros. Pero

incluso si los miembros del gremio hubieran ganado, un nuevo invento, en 1900, hubiera puesto en evidencia el destino del oficio de fabricar botellas de vidrio: la máquina de soplar de Boucher sólo precisaba de unos días de adiestramiento y producía botellas más uniformes.

A medida que los métodos tradicionales fueron desplazados en la artesanía del cristal soplado, del tejido, o de la fabricación de zapatos, muchos artesanos quedaron reducidos a operarios. A pesar de esta situación, algunos maestros y jornaleros tuvieron ocasión de continuar, aunque con unos ingresos notablemente menguados, hasta que se retiraron o se desplazaron a regiones menos industrializadas. En Norteamérica, el visitante Alexis de Tocqueville quedó impresionado por los cientos de pequeños talleres que encontró en 1830, y muchos de ellos perduraron todavía cien años más. Cuando yo era un niño, a finales de los años cuarenta, recuerdo cómo miraba con fascinación a los herreros, a los afiladores de rejas de arado, reparando maquinaria y realizando trabajos ornamentales con hierro en la pequeña ciudad de granjeros que era Kansas, donde vivía mi abuelo. En la misma época, ciudades como Chicago o Nueva York todavía tenían panaderos, sastres y joyeros de barrio. Incluso tan tarde como en 1990, los panaderos independientes de París, con sus pequeñas *boulangeries* familiares, se salieron con la suya en la lucha contra la llegada de las grandes cadenas. Pero a pesar de estos supervivientes aislados en la época de los grandes centros comerciales y de las franquicias, la mayoría de los cientos de pequeños talleres del siglo XIX, así como el *ethos* de los oficios desempeñados en ellos, había desparecido en 1914.

Si bien en el siglo XIX los artesanos más viejos se retiraron o se desplazaron para evitar convertirse en obreros de fábrica, la mayoría de sus hijos no pudo sino someterse al régimen fabril renunciando a la tradición familiar. No obstante, una investigación reciente ha revelado una tercera salida para los hombres de oficios en el siglo XIX: la necesidad de habilidades artísticas en muchas de las nuevas fábricas mecanizadas. Las fábricas que producían para la creciente demanda familiar en la industria textil, de papel de paredes, de revestimentos para suelos, de cerámica y de hierro, no sólo precisaban diseñadores sino también gente que pudiera intervenir en los pasos intermedios, aplicando los diseños a la producción mecánica. La industria inglesa de papel estampado en 1830, por ejemplo, precisaba no sólo un constante flujo de nuevos modelos, sino también distintos tipos de trabajadores hábiles y capaces de



transferir los diseños a las máquinas. De un modo similar, el desarrollo de la galvanoplastia para los artículos de hierro fundido destinados a las casas familiares, como las estufas, los soportes de lámparas, o los artículos para el servicio de mesa, requerían modeladores y grabadores capaces de traducir los diseños planos a la forma tridimensional. Muy pronto la demanda de trabajadores con habilidades, capaces de entender los diseños y de trasladarlos a los procesos mecánicos, no pudo ser satisfecha únicamente con los trabajadores de los pequeños talleres. A raíz de esto se produjo una extensa discusión en Gran Bretaña acerca de cómo proporcionar educación artística a los trabajadores, que se reflejó primero en la demanda, por parte de los propios trabajadores, de clases de dibujo y diseño en los nuevos institutos de mecánica, y más tarde, desde 1837 en adelante, en la creación de escuelas estatales de diseño (Schmiechen, 1995; Goldstein, 1996).

Estos nuevos «trabajadores-artísticos», como Schmiechen los llamaba, no se inscribían ni en el viejo modelo del artesano de los talleres ni en el del artista autónomo, sino que constituían un nuevo tipo de artesano. Aunque se trataba de una élite entre la mayoría de trabajadores de las fábricas, eran igualmente asalariados, y su ritmo de trabajo, así como los encargos, seguían estando sujetos a las demandas del patrón. Los puros diseñadores, especialmente los que trabajaban con contratos de colaboraciones externas, se mantenían generalmente aparte de los trabajadores artísticos que realizaban los estadios intermedios de la aplicación en la fábrica; pero ni siquiera los diseñadores eran vistos como artistas-creadores independientes sino que más bien ocupaban un estatus elevado en lo que entonces se denominaba «artes aplicadas». En Europa, esta ampliación del modelo del artista *versus* artesano fue especialmente notable en la creación paralela, por una parte, de escuelas separadas y de museos dedicados a las artes aplicadas o decorativas y, por la otra, la de las academias y los museos de bellas artes. En 1862 se abrió el Museo de South Kensington (hoy Victoria and Albert), y muy pronto aparecieron otros museos de «artes aplicadas» en Viena (1864), París (1864) y Berlín (1867) como parte de un competitivo movimiento de «arte e industria» (Richard, 1927; Brunhammer, 1992). En los Estados Unidos, la separación entre las bellas artes y la artesanía se reflejó en la organización interna de los museos; la pintura y la escultura tenían sus propios departamentos separados, organizados por períodos o por culturas, mientras que el trabajo en arcilla, vidrio, madera, metal o hilo ten-

día a estar todo junto en un solo departamento de artes decorativas y aplicadas. Los artistas afianzados debían diseñar ocasionalmente para clientes privados o industriales sin sacrificar con ello su elevada imagen espiritual de creadores geniales y libres (la *Peacock Room* de Whistler), mientras que la imagen del artesano o del hombre de oficios permanecía asociada a la imitación, la dependencia, el comercio y, ahora también, a la fábrica.

Del mismo modo que la brecha entre el artista y el hombre de oficios se ensanchaba, se agudizaba la tensión en el seno de un arte profesional identificado todavía con la utilidad: la arquitectura. Aunque los arquitectos que ejercían no podían eludir el hecho de que debían servir a las necesidades humanas, muchos de ellos experimentaron un profundo conflicto entre el ideal del arquitecto como artista autónomo, creador de obras dedicadas a la contemplación, y el arquitecto como diseñador de estructuras útiles. Muchos arquitectos de principios del siglo XIX, como Karl Friedrich Schinkel, por ejemplo, empezaron a publicar compilaciones donde incluían tanto sus edificios construidos, como sus diseños que no se habían materializado en construcciones, presentados sin ningún tipo de comentario, como si se tratase de grabados artísticos (Fig. 58). Los escritos de Schinkel sobre arquitectura lo muestran oscilando entre el lado artístico y el artesanal de la profesión, apuntando que aunque muchos aspectos de la arquitectura siguen siendo «un oficio técnico», la arquitectura es un arte y la tarea real del arquitecto es descubrir el «verdadero elemento estético» (Kruft, 1994, 300). Por el contrario, Gottfried Semper, sin rechazar la importancia de la belleza formal, subraya los vínculos entre la arquitectura y los oficios, reservando un alto valor de verdad a los materiales y a la función (Semper, 1989). En Francia el teórico de la arquitectura Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc tomó una posición similar a la de Semper, enfatizando la relación entre la forma arquitectónica y la utilidad, los materiales y las técnicas de construcción, algo que el arquitecto Henri Labrouste demostró con muchísima belleza a través de la cubierta metálica con bóvedas vaídas y lucernarios de vidrio sobre esbeltas columnas de hierro que concibió para la sala de lectura de la Biblioteca Nacional en 1868.

Si las tecnologías mecánicas tendieron a reducir las habilidades precisas para la artesanía del tejido, la fabricación de zapatos o el cristal soplado, sustituyéndola por trabajos rutinarios, la nueva construcción de materiales y de técnicas del hierro, el vidrio o el hormigón armado





FIGURA 58. Karl Friedrich Schinkel, *Vista en perspectiva del nuevo museo que se construirá en el Jardín de los Placeres* (1823-25). El edificio que se erigió en Berlín según los planos de Schinkel, hoy en día conocido como Altes Museum, está considerado como un monumento clave del neoclasicismo alemán. Cortesía del Bildarchiv Presussischer Kulturbesitz, Berlín.

requerían nociones de ingeniería y de principios estructurales, lo cual incluso incrementó la tensión entre el arte y el oficio de la arquitectura. Nada ilustra mejor esta creciente tensión que el debate en Inglaterra, a finales del siglo XIX, sobre la necesidad de unos mínimos conocimientos de ingeniería profesional para los arquitectos. Muchos arquitectos y críticos de arte se resistieron ferozmente a estas demandas apelando a las bellas artes y a la autonomía del artista, con John Ruskin y William Morris unidos en la causa de la «antiingeniería». Después de que el Instituto Real de Arquitectos Británicos empezara a exigir exámenes a sus miembros en 1887 y muchas inscripciones se sometieran al Parlamento, una carta a *The Times*, firmada por setenta destacados arquitectos y artistas, declaraba que «las cualidades artísticas... son las que hacen al verdadero arquitecto» y añadía que éstas no podían ser medidas a través de un examen. Al año siguiente, estos puntos de vista fueron defendidos con vigor en una serie de ensayos, significativamente titulados *La arquitectura: ¿una profesión o un arte?* (Wilton-Ely, 1977, 204).

A finales del siglo XIX, quienes consideraban que el arquitecto era principalmente un artista tomaron el hierro, el cristal y el hormigón armado simplemente como nuevas oportunidades para la expresión artística individual. Pero al mismo tiempo que muchos arquitectos hacían un uso creativo de los nuevos materiales y encargaban madera prefabricada o pilares de hierro, puertas, ventanas y piezas ornamentales, la necesidad de las tradicionales destrezas de los maestros albañiles o de los talladores de piedra y madera, o de los ebanistas, declinó de un modo aún más contundente. Así, las artes de la construcción siguieron a las de la alfarería, el tejido y el cristal soplado en un progresivo descenso de la necesidad de la inventiva y la variedad de habilidades del hombre de oficios. A medida que el ideal del artista alcanzó nuevas cotas de altura a lo largo del siglo XIX y las habilidades de los hombres de oficios se convirtieron paulatinamente en algo superfluo, la brecha entre la imagen y el estatus del artista y la del artesano se ensanchó más que nunca.



# 12. SILENCIOS: EL TRIUNFO DE LO ESTÉTICO

En la novela *La taberna* (1877), de Émile Zola, se decide celebrar una fiesta de boda de clase trabajadora con una visita al Louvre, pensando que la edificante majestad del museo de arte concuerda perfectamente con la ocasión. Aunque uno de los participantes en la boda ha estado antes en un museo de arte, todos quedan abrumados por la elegante indumentaria de los guardias, la suntuosidad que los rodea, el brillo del suelo de madera, los pesados marcos dorados. Cuando llegan ante una pintura de Rubens donde se muestra un festival campestre (*La fiesta*), con campesinos bebidos, vomitando u orinando, algunos agarrándose entre sí de un modo lascivo, las mujeres «profirieron unos grititos; entonces se volvieron de espaldas al cuadro, profundamente abochornadas», mientras los hombres siguen con la mirada clavada en el cuadro y con una mueca de desprecio dibujada en la cara «fijándose con atención en los detalles obscenos» ([1877] 1995, 78). Al final, la celebración nupcial se pierde en el laberinto de las galerías, con los invitados escabulléndose de una sala a otra, ateridos por las interminables hileras de pinturas, aguafuertes, dibujos, estatuas y cajas llenas de figurillas y adornos. La fiesta de boda de estos trabajadores de Zola dando vueltas por el Louvre nos sorprende por su comicidad, consecuencia de la falta de los rudimentos necesarios, de los que carecen los personajes, para apreciar un museo de arte —algún tipo de conocimiento de historia del arte, cierto sentido de la distancia estética. Los personajes dan pábulo a sus reacciones sensuales o morales instintivas y se dejan cautivar por el erotismo, por la riqueza de los acabados en oro o por los brillantes suelos de madera. Pero, a pesar de su cháchara y de sus carreras de una sala a otra, se comportan a fin de cuentas con un cierto respeto, sin cantar, gritar o jugar, como solía suceder sólo setenta y cin-

co años antes, cuando era preciso prohibir explícitamente estos comportamientos en los museos.

### El aprendizaje de la actitud estética

En Norteamérica, donde los grandes museos públicos sólo empezaron a aparecer en 1870, se hizo evidente que era preciso tomarse más tiempo para enseñar a los visitantes no sólo un mayor respeto sino también los rudimentos de una actitud estética. En cualquier caso, en 1897, el director del Metropolitan Museum de Nueva York podía describir con orgullo el éxito de la vigilancia, de las advertencias y de unas pocas expulsiones: «Ya no se ve a la gente en las galerías de pintura hurgándose la nariz; ya no llevan a los perros consigo... ya no hay escupitajos de tabaco en el suelo de las galerías... ni criadas tomando a los niños en brazos para que se asomen a las ventanas... ni gente silbando, o cantando o llamándose entre sí a los gritos» (Tomkins, 1989, 84-85). El asunto pronto se convirtió no sólo en una cuestión de decoro de la clase media sino más bien en la actitud estética adecuada en el «templo del arte». Incluso la educación para el arte, que había sido un objetivo de los museos desde el siglo XVIII, no era suficiente. En 1890 muchos museos norteamericanos de arte, como los de Boston y Chicago, todavía exhibían modelos de yeso de esculturas antiguas hasta que finalmente los retiraron después de que jóvenes comisarios y críticos argumentaran que sólo las obras «originales» eran pertinentes en un museo. Según lo que declaraba el secretario del director del museo de Boston en 1903, el primer objetivo de un museo de arte es «mantener un alto nivel de gusto estético» escogiendo objetos por su «calidad estética» y que, en consecuencia, permitieran a los visitantes disfrutar del «placer derivado de la contemplación de lo perfecto» (Whitehall, 1970, 1: 183, 201).

Normas de comportamiento similares fueron exigidas al público de teatro y de conciertos, aunque las lecciones se sirvieron de la gradual separación de los teatros y salas de concierto «legítimos» de los lugares de encuentro para los sainetes, el melodrama y la música popular. En Europa, Honoré Daumier reflejó las apasionadas reacciones del público de teatro de clase media-baja en *Una discusión literaria en el segundo palco* (Fig. 59). Lawrence Levine ha perfilado recientemente la separa-



ción gradual entre el teatro culto y el popular en Norteamérica, examinando la deriva de Shakespeare a lo largo del siglo XIX. Durante los dos primeros tercios del siglo, las obras de Shakespeare no sólo eran las que se representaban con más frecuencia sino también las que mayor cantidad de público aglutinaban, una buena parte del cual tenía por costumbre patalear contra el suelo, silbar o gritar, así como pedir bises. Si Shakespeare apelaba a un público tan amplio era por cuanto sus



Figura 59. Honoré Daumier, *Una discusión literaria en el segundo palco* (1864). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París. Tanto en Europa como en Norteamérica las clases bajas del siglo XIX se tomaban el teatro en serio.

obras eran alteradas desde el siglo XVIII, dando lugar a algunas versiones de *Ricardo III* recortadas y a versiones de *El rey Lear* con un final feliz en el que ¡Cordelia y Lear sobrevivían! Los promotores del siglo XIX también incluyeron otros entretenimientos en los actos teatrales y, por lo general, hacían terminar la obra con algún sainete que asegurara una reacción entusiasta y explícita. Naturalmente las clases altas que permanecían en la platea y en los palcos se sentían más bien incómodas con los clamores de los inferiores del anfiteatro, especialmente cuando les caían encima las pieles de manzana que se arrojaban desde arriba (Levine, 1988).

Las tensiones de clase se complicaron con las diferencias sociales a lo largo del siglo, produciendo efectos trágicos en algunas ocasiones, como en el motín de Astor de 1849. Veintidós personas murieron cuando la milicia incendió el teatro, en un masivo intento de asaltar el Teatro Astor, e interrumpió la representación de *Macbeth* que interpretaba el *snob* artista inglés William Charles Macready. Los insultos tan publicitados que Macready había dedicado a las ruidosas y plebeyas audiencias norteamericanas encendieron la ira popular, a pesar de que el mismo tipo de multitudes habían ovacionado al rival norteamericano de Macready, Edwin Forrest, cuya declamación estentórea era inmensamente popular. Sólo una docena de años más tarde, el editor de *Harper* despreciaba los «gritos, rugidos y jerigonzas» de Forrest, añadiendo que sólo servían para arrancar las lágrimas de las chicas de clase trabajadora, y elogiaba las elegantes interpretaciones de Edwin Booth puesto que atraían la «refinada atención antes que el ansioso interés» (Levine, 1988, 59). Hacia la segunda mitad del siglo empezaron a aparecer en la mayoría de las ciudades norteamericanas teatros separados para actuaciones de «arte». En 1890, el público de teatro estaba dividido, y Shakespeare era llevado a escena sin cortes, en teatros «legitimados», ante un público silencioso y respetuoso. Aun cuando el término «estético» no siempre se usaba para distinguir la «atención refinada» al arte teatral del «interés ansioso» de las salas populares, una suerte de *actitud* estética había sido inculcada y quienes se empeñaban en no adoptarla eran excluidos o acababan yendo a parar a otros lugares.

Una división similar se producía en el ámbito de la música. Como William Weber mostró, había una auténtica «explosión de conciertos» en Europa desde 1830 hasta 1848, aunque en este caso estaba encabezada por las clases altas, las cuales se dividían en función de sus gustos. Uno de estos grupos era el que estaba especialmente comprometido con los conciertos de salón, a menudo organizados por mujeres y emplazados en las casas. En ellos, se tendía a la música relativamente popular transcrita de la ópera o de los repertorios sinfónicos adaptados por virtuosos como Liszt. Había aquí un arte en el que se permitía a las mujeres —las cuales tocaban el piano y tutelaban las lecciones musicales de sus hijos— llevar la iniciativa (Fig. 60). Otro sector de las clases altas se jactaba de su propio conocimiento de la tradición sinfónica clásica de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven y prefería las interpretaciones fieles al texto del compositor de las salas de concierto. Este grupo estaba dominado por hombres que tendían a considerar el tipo de música del que disfrutaban como arte «serio» y despreciaban los conciertos de salón y los solistas populares. Weber sugiere que la gradual subsunción de estos dos grupos de clase alta bajo la tendencia masculina dominante marcó la emergencia del moderno sistema europeo de la música «seria». Como resultado, una clase alta patriarcal controló las emergentes instituciones de conciertos de tal modo que se subordinaba el papel de las mujeres al tiempo que se excluía a los ran-

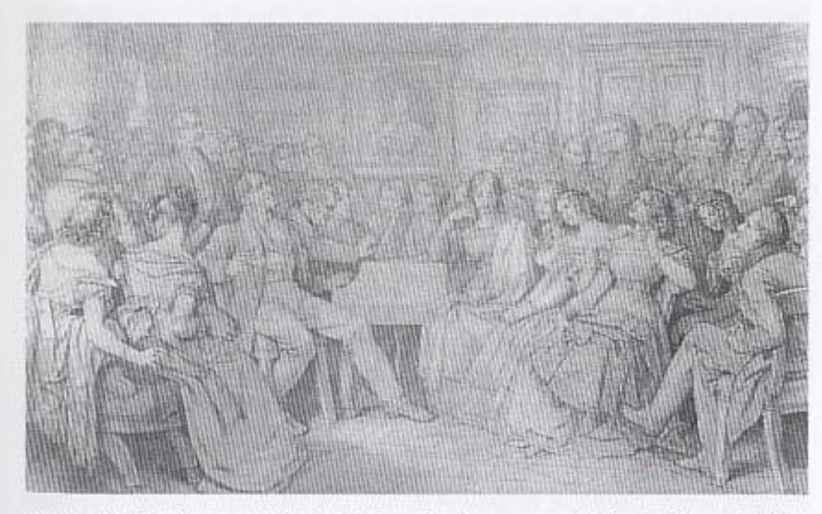


FIGURA 60. Moritz von Schwind, *Una velada en casa del barón Spaun* (1868). Historiches Museum der Stad, Viena. Cortesía de Erich Lessing/Art Resource, Nueva York. Franz Schubert interpreta al piano, canta el tenor Johann Michael Vogl.

gos sociales más bajos, ya fuera por razones programáticas o económicas (Weber, 1975).[1]

Al mismo tiempo que este pequeño mundo de la música culta se perfilaba, otros conciertos, dirigidos a un amplio espectro formado por las clases media y baja, se desarrollaban fuera de las sociedades corales del XVIII y de los conciertos al aire libre dedicados a proporcionar una atractiva ocasión para que la gente pudiera beber, fumar, hablar y pasear por los alrededores. Aunque unos pocos individuos de las clases bajas se salían de la norma y acudían a los conciertos «clásicos» al mismo tiempo que unos pocos individuos de la clase alta se dejaban caer por los espectáculos corales y disfrutaban de los divertimentos, las divisiones sociales y culturales empezaron a estar cada vez más firmemente establecidas a medida que el siglo avanzaba. También existían nuevos tipos de instituciones musicales comerciales, como los cafés musicales en París (Fig. 61), que habían florecido con el rápido crecimiento de los centros urbanos. Aunque se suele pensar que el público de estos cafés era muy heterogéneo en 1870 y 1880, todo parece indicar que estos establecimientos eran preferentemente lugares de encuentro de las clases media y baja, en los que los cantantes mostraban una versión musical idealizada de la vida de «la gente», la cual fascinaba tanto como escandalizaba a la élite cultural que frecuentaba los conciertos sinfónicos y la ópera (Clark, 1984). En Norteamérica, la segregación gradual de las formas alta y baja de la música instrumental tuvo un curso ligeramente distinto. La omnipresente «banda» de la comunidad tocaba no sólo marchas y polcas sino también extractos de óperas y selecciones sinfónicas de Haydn. En 1873 un crítico de Boston lamentaba la ausencia de una orquesta sinfónica permanente que fomentase la «familiaridad con las incuestionables grandes obras maestras» (Levine, 1988, 120). Las orquestas sinfónicas que se fundaron en una ciudad tras otra en toda Norteamérica a finales de la primera mitad del siglo XIX estaban de hecho destinadas a convertirse precisamente en tales «museos de las obras musicales».

1. Como muestra Weber (1975), los precios de las entradas eran efectivamente excluyentes para la mayoría de ciudadanos de las clases más bajas, e innovaciones tales como la de los asientos reservados quedaban limitadas a los miembros de las clases altas. Como sucede con la mayoría de tendencias, hubo variaciones y excepciones; la ópera en Italia convocaba, y aún hoy convoca, a un público más amplio que en el norte de Europa o en América.





FIGURA 61. Edgar Degas, *Cabaret* (1882); pastel sobre monotipia. Cortesía de la Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C. William A. Clark Collection. (26.72)

Si los divertimentos en Europa o las bandas populares en Norteamérica mezclaban géneros y permitían una actitud más libre merced a unos modos más relajados, los conciertos de las clases cultivadas eran sin duda rituales de Arte en los que se esperaba una actitud especial y un decoroso silencio. Aun así, incluso el público de clase alta del siglo XIX tenía que ser «aleccionado en el arte de escuchar» (Gay, 1995, 19). En 1803, Goethe, que asistió al teatro de la corte en Weimar, tuvo que pedir que cesaran los gritos y los silbidos y que el público se limitara a aplaudir al final del concierto.[2] Las quejas a propósito de la cháchara y del ruido de la gente moviéndose durante los conciertos se prolongaron a lo largo del siglo, pero los críticos, los organizadores de los conciertos sinfónicos y los directores de orquesta cuidaban de su público. El director de orquesta norteamericano Theodore Thomas se hizo famoso por reprender a los charlatanes y por, incluso, interrumpir a la orquesta y pedir silencio gesticulando con las manos. Una vez más, la campaña para amansar al público no era sólo una cuestión de decoro

2. Peter Gay menciona la existencia de una sociedad cultural de clase media en Frankfurt que, en 1808, se acogió a las siguientes instrucciones: «Durante los encuentros literarios o las interpretaciones musicales todo el mundo debe evitar hablar... No deben esperarse signos de desaprobación... No se admiten perros» (1995, 18-19).

sino de la respuesta adecuada a las bellas artes. Tal y como lo expresó el crítico musical Edward Baxter Perry, el público debe elevarse desde el «placer meramente sensual o el goce superficial, hacia una más elevada... gratificación espiritual estética» (Levine, 1988, 134).

En el ámbito de la literatura, las cuestiones del comportamiento en público no se manifestaron del mismo modo que en la música, a pesar de que puede establecerse un paralelismo atendiendo al desarrollo de los teatros «legitimados» en los que las obras de Shakespeare eran reverencialmente tratadas como textos sagrados. El equivalente literario del teatro legitimado, la sala de conciertos, o el museo de arte fueron en definitiva los cursos de literatura de las facultades universitarias, así como las antologías literarias. En el caso de la lectura de las obras literarias de arte, lo que debía «silenciarse» no era ya el sonido físico o la inquietud del cuerpo sino el intrusivo ruido de la distracción o de las ideas políticas y morales. Los individuos debían aprender a tomar en cuenta sólo las cualidades puramente estéticas de la obra literaria en lugar de consumirlas simplemente del modo en que podía hacerse con los géneros populares.

A pesar de que las ideas y las instituciones del arte, el artista y la estética estaban perfectamente establecidas en 1830, hizo falta el resto del siglo para separar completamente las bellas artes de las instituciones de arte populares y para enseñar a la ascendente pero inestable clase media los comportamientos estéticos adecuados. Lo que Jacques Attali ha dicho sobre la evolución de la música en el siglo XVIII y principios del XIX podría aplicarse a todas las bellas artes: «Cuando la interpretación de la sala de conciertos sustituyó a los festivales populares y a los conciertos privados de la corte... la actitud hacia la música cambió profundamente: en los rituales existía un elemento que se inscribía en la totalidad de la vida; los conciertos de la nobleza o los festivales populares formaban aún parte de un modo social... en los conciertos de la burguesía... el silencio dedicado a los músicos fue lo que creó la música y le brindó una existencia autónoma» (Attali, 1985, 46) (Fig. 62).





FIGURA 62. Eugène Lami, *Estreno de la séptima sinfonía de Beethoven* (1840). Cortesía del Musée de la Musique, Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de París. Fotografía de J.-M. Angles.

## EL ASCENSO DE LA ESTÉTICA Y EL DECLIVE DE LA BELLEZA

Así como la inculcación de una actitud silenciosa y de una atención reverencial requirió de un gran esfuerzo, también tuvo que transcurrir mucho tiempo hasta que el término de «estética» se usó con regularidad fuera del contexto alemán en el que se había originado.[3] Pero más im-

3. La mayoría de escritores en la primera mitad del siglo siguió usando el término de «gusto» a pesar de los inconvenientes apuntados por Wordsworth en su prefacio a las *Baladas líricas* de 1802, como por ejemplo que la palabra «gusto» parece reducir la experiencia de las bellas artes al mismo nivel que el funambulismo o el vino de Jerez. Coleridge aún se lamentaba en 1821 de que no hubiera «una palabra más familiar que la de estética para las obras del gusto y de la crítica» (Williams, 1976, 21). Y la *Encyclopedia of Architecture* de 1842 se quejaba de que «últimamente se ha extendido en las artes el uso

portante que el término fue el hecho de que hubiera una facultad «estética» especial con características establecidas. La creencia general en una facultad estética diferente parece haber sido ampliamente aceptada hacia 1850 e incluso dio lugar a una «ciencia» psicológica de lo estético, la cual ha llegado, con vacilante devenir, hasta nuestros días. Una rama de este pensamiento fue desarrollada en su vertiente empírica por Hermann Helmholz a través de sus estudios sobre la base neurológica del placer en la música y por Gustav Fechner en sus investigaciones sobre las preferencias perceptuales en el ámbito visual. Muchos de quienes desarrollaron estas investigaciones estaban convencidos de que se hallaban tras la pista de algo conectado al cerebro. Al final de sus *Principios de psicología* (1872), Herbert Spencer describió una experiencia estética distinta, y Grant Allen analizó a su vez la diferencia de los «sentimientos estéticos» desde la perspectiva darwinista, definiendo su principio como «máximo de estimulación con el mínimo de fatiga o pérdida» (Allen, 1877, 39; Spencer, [1872] 1881, 2:623-48).

Si nos detenemos en la idea general de que existe un modo estético específico de la experiencia en las creencias del siglo XIX acerca de las *características* de lo estético, encontramos un amplio abanico de concepciones. Algunos escritores enfatizaban el placer de los sentidos o el emocional, mientras que otros consideraban centrales cualidades como la imaginación, la intuición, la empatía o la penetración intelectual. A pesar de que la expresión «desinterés» nunca formó parte del lenguaje cotidiano sobre las bellas artes, la idea general de mantener una actitud desprejuiciada o contemplativa hacia el arte se abrió camino tanto entre el público como entre quienes escribían acerca del arte. Muchos escritores del siglo XIX que usaban el término «desinterés» se referían simplemente a que no había intereses utilitarios o egoístas. Otros, en cambio, se sumaban a la más estricta noción kantiana o schilleriana de una actitud contemplativa que deja al margen cualquier interés moral o teórico directo. Naturalmente, tanto la versión moderada del de-

---

del estúpido y pedante término de estética» (Steegman, 1970, 18). En Francia el término «estético» desempeñó un pequeño papel en el influyente curso de Victor Cousin *Du vrai, du beau, du bien* (Sobre la verdad, la belleza y el bien) impartido en 1818 y titulado, en 1826, *Cours d'esthétique* por Théodore Jouffroy (Jouffroy, 1883). La Académie Française aceptó finalmente el término en 1838, y tanto Comte como Baudelaire lo usaron hacia 1850 (Comte, [1851] 1968; Baudelaire, [1859] 1986).



sinterés como la más estricta admiten grados de exclusión. Victor Cousin y Théodore Jouffroy desarrollaron una versión francesa de la posición de Schiller, donde argumentaban que incluso siendo cierto que el Arte indirectamente induce a la moralidad y nos pone en contacto con el absoluto «no debe intentar hacerlo, no debe incorporar esto como su propósito... Ha de haber una religión para la religión, una moral para la moralidad y un arte para el arte» (Bénichou, 1973, 258). Naturalmente, había quienes rechazaban incluso la creencia de Matthew Arnold en un «sutil e indirecto efecto» en la moral (1962, 270). En 1868 Algernon Swinburne, parafraseando las Escrituras, declaraba: «El Arte por el Arte lo primero, y después se le añadirá el resto... pero al hombre que incurre en la labor artística con un propósito moral hay que sacarle incluso lo que posee» (Warner y Hough, 1983, 237). A finales del siglo, pequeños grupos de intelectuales y de artistas transformaron la idea de lo estético, pasando de la noción de una facultad desinteresada para la experiencia de las bellas artes a un ideal de existencia. En cierto modo, la «estetización» de la vida propuesta por muchos de los esteticistas, como Oscar Wilde, era una simple extensión de la superioridad de la sensibilidad del artista en todas las esferas de la experiencia —aunque este desprecio hacia el instrumentalismo mundano podía tomar diversas formas, desde la lánguida sensualidad de Pater al prometeico entusiasmo de Nietzsche.

No podemos abandonar el asunto de la naturaleza de la experiencia estética sin apuntar una de las más llamativas diferencias entre las discusiones del siglo XIX y XX: la desaparición casi por completo, a partir de 1950, de la belleza como concepto central de la estética. Las raíces del declive de la belleza se remontan a finales del siglo XVIII con la emergencia de la idea misma de estética. Como hemos visto, los teóricos del gusto del siglo XVIII no sólo estaban interesados en la belleza sino que desarrollaron los conceptos de lo sublime, lo pintoresco y la novela. La belleza, que una vez fue la única calificación para los más altos logros artísticos, tenía ahora muchos rivales, y uno de ellos, lo sublime, era considerado por muchos escritores del siglo XVIII y XIX como una experiencia aún más profunda y poderosa que la de la belleza. Diversos artistas y críticos del siglo XIX todavía añadieron otros valores y experiencias, como la de lo grotesco (Hugo), lo extraño (Baudelaire), lo real (Flaubert), y lo verdadero (Zola), valores y experiencias que muchas veces eran abrazados como más vigorosos que la belleza. Pero ha-

bía además problemas inherentes al concepto de la belleza en sí misma. Por una parte, estaba demasiado asociada con el academicismo y el criterio tradicional de la imitación ideal, la armonía, la proporción y la unidad. Por otra parte, estaba demasiado confundida con las nociones cotidianas de lo bonito —un caballo bonito, un tiro bonito, un vestido bonito. Incluso Schiller, quien en sus *Cartas sobre estética* de 1793 había escrito que la belleza como atributo del arte constituía la salvación de la humanidad, escribía a Goethe unos pocos años más tarde confesándole que «lo bello» se había convertido en algo tan problemático que tal vez debería «retirarse de circulación» (Beardsley, 1975, 228). En Inglaterra, Richard Payne Knight lamentaba que «la palabra Belleza es... aplicada indiscriminadamente a casi cualquiera de las cosas que nos complacen» (1808, 9). Aun así, la mayoría de críticos y filósofos del siglo XIX y de principios del XX, desde Hegel hasta George Santayana, siguieron usando «bello» como el término idóneo para denominar el valor estético más elevado, y la estética misma solía definirse simplemente como la teoría de lo bello. La historia y el prestigio de «la belleza» eran tan grandes que, igual que sucedió con el «Arte», siguió siendo el nombre para denominar aquello que los escritores considerasen más precioso y trascendente de la experiencia. Sólo cuando se consumaron las implicaciones de la modernidad literaria y los movimientos anti-arte de principios del siglo XX, «la belleza» quedó relegada a un papel menor en el discurso crítico y filosófico acerca de las artes.

## El problema del arte y la sociedad

Con la llegada del siglo XIX, los historiadores de la estética o los teóricos literarios empezaron a reservar con frecuencia una sección de su trabajo para tratar el problema del «arte y la sociedad». Este asunto es descrito por lo general como una batalla entre quienes creían en el «arte por el arte» (Gautier, Baudelaire, Whistler, Wilde) y quienes, por el contrario, creían en la «responsabilidad social del arte» (Courbet, Proudhon, Ruskin, Tolstoy). Algunos historiadores han considerado necesarios estos términos para explicar por qué este «tema al que no se le había prestado atención desde Platón hasta Schiller» se convirtió de repente en un asunto urgente (Beardsley 1975, 299). El lector que haya seguido mi argumento hasta aquí no tendrá dificultad para entender por qué el problema del arte y la sociedad en este amplio sentido no recibió una atención tan considerable hasta Schiller: la razón es que no podía recibirla. Nadie, entre Platón y Schiller, se enfrentó al problema del Arte y la sociedad en esta forma tan general, porque no existía el concepto de Arte como un dominio distinto o un subsistema social cuya relación con la sociedad precisara ser conceptualizada. Sólo *después* de que las bellas artes hubieran sido construidas como un conjunto de disciplinas canónicas e instituciones especializadas que se reificaron como un espacio autónomo, fue posible preguntarse por la función que el dominio del Arte debía desempeñar en el seno de la sociedad.

El giro hacia las preocupaciones políticas y sociales parece haberse producido en Alemania antes que en ningún otro lugar. A pesar de que Schiller y Goethe nunca abandonaron del todo la esperanza de que el arte contribuiría a mejorar la sociedad, en 1790 ambos habían renunciado a la idea del siglo XVIII según la cual el arte era un signo de la ilustración de un pueblo. Schiller incluso llegaría a escribir en 1803 que el Arte debía «mantenerse totalmente al margen del mundo real» (Berghahn, 1988, 96). Muchos percibieron el arte como algo totalmente ajeno a una sociedad cuyo impulso era el comercio y la industria. Además, después de la crisis del imperio napoleónico, las diversas monarquías absolutas de la Europa central y del Este obligaron a exiliarse o encarcelaron a la mayoría de los disidentes políticos y sociales, incluidos aquellos que, como Heine, habían promovido un arte políticamente comprometido. Esto contribuyó a que la idea de una completa autonomía del arte ganase aceptación con mayor rapidez. El resto de la sociedad sería dominada por el poder policial y por el materialismo de la clase media, pero el Arte habría de ser un refugio donde el espíritu humano pudiera vagar libremente (Schulte-Sasse, 1988).

A diferencia de lo que sucedía en el resto de países, en Francia muchos poetas, pintores y compositores románticos siguieron comprometidos políticamente (ya fueran monárquicos o republicanos) y entendieron el arte como un instrumento social hasta que se produjo la Revolución de 1848, en la que el papel del poeta Alphonse de Lamartine como cabeza del fallido gobierno provisional simbolizó el fracaso del arte en la política. La crisis del idealismo de 1848 y la represión política bajo el reinado de Napoleón III bloqueó el compromiso político de muchos artistas (con brillantes excepciones, como la de Victor Hugo o Gustave Courbet) dejándolos relegados a las preocupaciones estricta-

mente relativas al arte. Otra razón que permite explicar el declive del compromiso político fue el crecimiento del mundo del arte en sí mismo. Después de 1848 había una firme expansión de instituciones específicas de arte, como la formada por los marchantes, críticos, comisarios y coleccionistas en el ámbito de la pintura, las cuales tenían su correlato en la música y la literatura. Ahora el éxito como escritor, compositor o pintor implicaba reconocimiento por parte de los mundos del arte, la música o la literatura, los cuales eran cada vez más apolíticos, una especie de lugar de ocio de las clases alta y media. Aunque las grandes fracturas en la sociedad francesa (por ejemplo el caso Dreyfus) podían hacer aparecer a los artistas y a los escritores, como Zola, en los conflictos en tanto que individuos, los mundos del arte, la música y la literatura habían iniciado una vida por su propia cuenta.

En Gran Bretaña, como en Francia, muchos de los primeros románticos expresaron su compromiso social y político a través de su obra, y más tarde, los victorianos, con Carlyle, Ruskin y George Eliot a la cabeza, nunca dudaron del alto valor moral y social del Arte para reformar y embellecer una sociedad predominantemente utilitaria y materialista. Incluso puede percibirse un cierto aire de la «democracia estética» en autores asociados al movimiento esteticista, como Walter Pater y Oscar Wilde (Dowling, 1996). Pero una vez que el discurso moderno de las bellas artes, de los artistas y de lo estético estuvo firmemente establecido en Gran Bretaña, hacia mitad de siglo, la tensión inherente entre el Arte, en cuanto institución específica, y su papel, como educador social y moral, empezó a ser cada vez menos reconocida. La consecuente emergencia de la creencia en la absoluta autonomía del arte en algunos círculos fue de la mano de una mejora en el estatus del artista así como del crecimiento y la privatización de los diversos mundos del arte. Cuando, más tarde, durante el mismo siglo, esteticistas como Wilde o críticos formalistas como Roger Fry atacaron el moralismo victoriano en el arte, solían argumentar que las obras de arte debían ser consideradas estrictamente en relación con el mundo del arte.

Examinar las diferencias entre los argumentos de quienes proponían el arte por el arte y quienes creían en la responsabilidad social del arte, nos llevaría más allá de nuestro asunto principal y nos obligaría a adentrarnos en los detalles de la historia de la estética y del arte o de la teoría literaria. Lo que es relevante para nuestro tema es que ambas posiciones en este debate eran con frecuencia prisioneras de las mismas



contraposiciones regulativas del arte. Las declaraciones de Gautier, Wilde o Bell en las que se afirmaba que el Arte no tiene nada que ver con la moralidad, la política o la vida «mundana» sino que existe por sí mismo, son de algún modo la otra cara de la moneda de las declaraciones de Proudhon, Tolstoy y de algunos marxistas, según las cuales el arte existe principalmente para servir a la humanidad, a la moralidad o a la revolución. Las formas extremas de ambas posiciones presuponen que el Arte es un reino independiente que tiene una relación externa con el resto de la sociedad. En un caso, el Arte se convertía en un mundo espiritual independiente, en el cual la sensibilidad estética debía sustraerse a la sórdida y materialista sociedad; en el otro, el Arte era percibido como un poderoso instrumento de comunicación capaz de cambiar esa sociedad. Unos pocos escritores del siglo XIX atacaron el problema desde su raíz: las contraposiciones regulativas del moderno sistema del arte. Ocasionalmente, artistas y críticos que compartían con John Ruskin o George Eliot la creencia en un vínculo más íntimo entre las obras de arte y la mejora de la sociedad tendrían que desafiar las contraposiciones subyacentes en el sistema de las bellas artes.

## Quinta parte

# MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y LA ARTESANÍA

### Presentación

Mi relato alternativo de la gran división que produjo el moderno sistema de las bellas artes ya ha sido suficientemente desarrollado. Naturalmente, no es posible determinar cuál de los principales elementos del sistema era más aceptado. Del mismo modo que hubo anticipaciones de los modernos ideales acerca de la vocación artística desde el Renacimiento en adelante, los residuos del viejo sistema de la artesanía/arte perduraron. Pero el período entre 1800 y 1830 aproximadamente parece haber sido el momento de la definitiva consolidación y elevación. En efecto, a mitad del siglo XIX, el término «arte» había llegado a designar no sólo una categoría de las bellas artes (la poesía, la pintura, la música, etcétera) sino también un reino autónomo de obras e interpretaciones, valores e instituciones. El arte podía ser ahora referido como una suerte de esencia metafísica, tanto si era concebido en los términos técnicos de los filósofos idealistas o vitalistas, como si era entendido de un modo más general, a la manera de Comte o Tolstoy. En ambos casos un Arte sustantivo era ahora algo por lo que uno podía vivir y morir y acerca de lo que podía hablarse interminablemente, el arte que Marcel Proust invocó más tarde con tanto *pathos* en *En busca del tiempo perdido*. En correspondencia con esto, el ideal del artista en cuanto creador fue percibido como una suerte de llamada religiosa, algunas veces brindando el estatus de profeta o de sacerdote, otras haciendo posible la pose del dandy o del bohemio y sus correlatos del mártir y del rebelde. Finalmente, las «obras de arte», como creaciones de la imaginación inspirada, tuvieron que ser reverencialmente admiradas de un modo estético, «por sí mismas», en un estado de la mente y del

comportamiento firmemente inculcado en el público de conciertos y en los visitantes a los museos. La zona en sombra de la elevación del arte en el siglo XIX fue el subsiguiente retroceso de los oficios y las artes populares, la reducción a meros operarios industriales de muchos artesanos y la creciente separación entre los públicos de las bellas artes y de las artes populares. A finales del siglo XIX, la gran división del siglo XVIII se había convertido en un abismo.

Aunque los principales supuestos e instituciones del moderno sistema de las bellas artes estaban ya implantados en 1830 y han perdurado hasta el presente, muchos aspectos del sistema siguieron refinándose y elaborándose. No es éste el lugar para seguir la evolución de las teorías en disputa acerca del arte, del artista y de lo estético, o el desarrollo de las nuevas direcciones que tomaron las instituciones artísticas; estos asuntos son propios de historias especializadas. Los desarrollos que hemos de hacer para que nuestro relato del arte dividido llegue al presente son dos procesos que afectan a la totalidad del sistema de las bellas artes: yo los denomino llanamente «asimilación» y «resistencia».

Por «asimilación» entiendo la firme expansión del dominio de las bellas artes desde su núcleo original en la poesía, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura (además de la danza, la oratoria, etcétera) hasta la inclusión de la nuevas artes antaño excluidas, como la fotografía a finales del siglo XIX, el cine, el jazz y el «arte primitivo» a principios del siglo XX, las artes en medios «artesanales» desde los años cincuenta, la música electrónica y el nuevo periodismo desde los años sesenta y, desde los setenta, casi cualquier cosa. El verdadero proceso opuesto a estas asimilaciones no ha consistido en una oposición conservadora a expandir las fronteras del arte, sino en una resistencia más radical a las más profundas divisiones del sistema del arte, algunas veces en beneficio de la artesanía en el sentido de las artes funcionales o populares, otras veces en beneficio de la vieja unión de arte y artesanía en el sentido de intentar reintegrar el arte y la sociedad o el arte y la vida. Por lo tanto, las formas de resistencia al sistema de las bellas artes que quiero explorar no consisten en el rechazo de uno o dos conceptos o prácticas, como son el fetiche de la «originalidad» o la «obra» que extrae todo su valor de sí misma, sino que se trata de formas que han atacado las oposiciones de fondo del sistema en sí mismo. Pero del mismo modo que la emergencia del moderno sistema de las bellas artes no fue sencillamente el resultado de cambios en teorías e ideales, sino que incluyó la creación de instituciones específicas, la asimilación y la resistencia también han estado profundamente implicadas con las instituciones artísticas. Esto se hace más evidente en el caso de la asimilación, que no es únicamente un asunto de unos pocos críticos y filósofos que defienden la inclusión de las nuevas artes o formas artísticas en la categoría de arte, sino también de los museos de arte, de las instituciones musicales y de los departamentos de literatura que están incorporando estas nuevas formas. De un modo parecido, la resistencia a las oposiciones subyacentes en el sistema de las bellas artes no es sólo un problema de unos pocos individuos que atacan verbalmente la estrechez de los ideales dominantes de las bellas artes, el artista y la estética, sino también de los artistas y comisarios que están trabajando contra o fuera de las instituciones artísticas establecidas. La asimilación y la resistencia remiten la una a la otra puesto que se hallan en una relación dialéctica. Las instituciones del arte persiguen perpetuarse incorporando las ideas y las obras de quienes se les resisten, y se intenta satisfacer a quienes resisten con la simple ampliación de las categorías y las instituciones del arte. Movimientos «anti-arte» como el dadaísmo y el constructivismo ruso, o autores como, por ejemplo, Marcel Duchamp o John Cage, con posiciones «antiartísticas», eran a menudo ambiguos en relación con la categoría de arte y las instituciones artísticas que atacaban, y estas instituciones respondieron con rapidez recuperando las obras y las acciones del anti-arte. Cada uno de los restantes capítulos considera ejemplos tanto de asimilación como de resistencia en tres periodos: 1830-1914 (cap. 13), 1890-1960 (cap. 14), y de 1950 hasta el presente (cap. 15).

En su ensayo de 1884 titulado «El arte de la ficción», Henry James aún discutía si la novela era no sólo «un arte» sino «una de las *bellas* artes» (James, 1986, 167). A pesar de lo interesante que sería explicar el relato sobre la aceptación de la novela contemporánea como una de las bellas artes a través de su integración en el currículo literario, he preferido explorar la asimilación de la fotografía, inventada en 1839, poco después de que el moderno sistema del arte se consolidara. Como en el caso de la novela, la asimilación de la fotografía no se completó hasta principios del siglo XX, cuando empezó a introducirse en los museos de arte. En lo que se refiere a la resistencia, la temprana tradición que ejemplifican autores como Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft empezó

a adquirir una nueva forma con la consumación del sistema de las bellas artes en 1830. En 1841, el ensayo de Emerson titulado «Arte» no sólo criticaba la degradación de las artes útiles y de los placeres ordinarios sino que además apelaba al triunfo de «la existencia separada y contrastada del arte». Otras críticas de las categorías del sistema de las bellas artes, procedentes de individuos tan diversos como Kierkegaard, Marx y Tolstoy, se sucedieron muy pronto. Pero la más elaborada de las críticas a la división entre bellas artes y artesanía fue la de Ruskin y Morris, cuyas ideas se materializaron en el Movimiento de las Artes y los Oficios que se extendió desde Gran Bretaña al continente europeo y a Norteamérica en las últimas décadas del siglo XIX (cap. 13).

A partir de 1890, la atención hacia lo que nosotros llamamos «modernidad» en el ámbito de las bellas artes reafirma las divisiones del sistema de las bellas artes y el proceso de asimilación de nuevos estilos. Al mismo tiempo, el moderno rechazo de las ideas tradicionales de imitación y belleza exigía nuevas formas de justificación teórica, como son el formalismo (Roger Fry) y el expresionismo (Benedetto Croce). Pero los efectos combinados de la experimentación moderna y de la crisis de la Primera Guerra Mundial también produjeron contundentes gestos de resistencia a la separación del arte y la sociedad. Tres movimientos ejemplares de resistencia que se produjeron inmediatamente después de la guerra fueron el dadaísmo/surrealismo, el constructivismo ruso y la Bauhaus. En 1930 también hubo importantes tentativas críticas y filosóficas, por parte de R. G. Collingwood, John Dewey y Walter Benjamin, de repensar la separación de las bellas artes y la artesanía o del arte y la vida, pero la Segunda Guerra Mundial las abortó y el mundo de la posguerra de los años cincuenta rescató la preocupación por los temas modernos del expresionismo y del formalismo (cap. 14).

Desde 1960, el proceso de asimilación se aceleró hasta que las fronteras de lo que puede ser considerado como arte se habían ensanchado a tal punto que podían abarcar prácticamente cualquier cosa —puesto que el sistema de las bellas artes se ha caracterizado siempre por ser capaz de extender la división entre bellas artes y artesanía a cada uno de los territorios que coloniza. Pero la resistencia a las polaridades del sistema de las bellas artes también floreció, no sólo entre los escritores y los compositores que cruzaron las fronteras entre las elevadas artes y las artes populares, sino también entre aquellos artistas identificados con lo conceptual, o con las *performances*. Mi capítulo final examina ejemplos de asimilación tanto como de resistencia desde la segunda mitad del siglo XX, dos procesos que apuntan en direcciones opuestas, aunque cada una de ellas, a su manera, cuestiona el sistema de las bellas artes y abre la pregunta por la superación del arte dividido.

## 13. ASIMILACIÓN Y RESISTENCIA

El 7 de enero de 1839, el astrónomo François Arago presentó el descubrimiento de la fotografía de Louis Daguerre en una sesión especial de la Académie Royale des Sciences. En los siguientes meses, Daguerre demostró e hizo público su invento por todo París, hasta que al final el gobierno francés acordó comprar los derechos de patente y hacer del descubrimiento una propiedad pública. La excitación que este nuevo proceso produjo fue tan general que, según parece, el pintor Paul Delaroche exclamó: «A partir de hoy la pintura está muerta» (Schwarz, 1987, 90). Naturalmente, la pintura todavía tuvo una larga carrera más allá de este descubrimiento, incluida una notable fase de realismo. En su comienzo, la prensa francesa e inglesa no dudaron de que se había descubierto un nuevo medio artístico maravilloso. Sin embargo, muy pronto las limitaciones de la fotografía en cuanto medio artístico se hicieron patentes: no sólo la falta de color sino también el problemático hecho de que una «máquina» hiciera la mayor parte del trabajo. Pintores como Delaroche y Eugène Delacroix se dieron cuenta muy pronto de que la fotografía difícilmente reemplazaría a la pintura aunque pudiera convertirse en una útil ayuda para cosas tales como fijar poses difíciles de los modelos.

### LA ASIMILACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Aunque la fotografía no terminó con la pintura en los años que siguieron a 1839, algunas formas de la pintura funcional declinaron y desaparecieron virtualmente, por ejemplo la producción de retratos en miniatura, cuyos realizadores desaparecieron o se convirtieron en fotógrafos o coloreadores de tiendas fotográficas. A lo largo de las siguien-

tes cuatro décadas (1840-1880) los profesionales y los principiantes de todo el mundo, gracias a la rapidez con que mejoraba la técnica, experimentaron con los papeles, las lentes y los mecanismos, produciendo millones de imágenes. En medio de este entusiasmo por registrar lo visible, unos pocos fotógrafos intentaron hacer fotografías que pudieran pretender alcanzar el estatus de obras de arte. En el debate sobre la fotografía en cuanto arte que se sucedió, las dos posiciones se desenvolvieron en las mismas polaridades del moderno discurso del arte: el enfrentamiento de bellas artes *versus* artesanías se convirtió en intelecto *versus* mecanismo, artista *versus* artesano mutó en imaginación *versus* destreza técnica, estético *versus* instrumental se tradujo a la sola obra vista por sí misma *versus* múltiples copias para su uso y diversión.

La muestra más elocuente de las posiciones *contra* la fotografía considerada como una de las bellas artes se produjo muy pronto, en 1857, en la detallada argumentación de lady Eastlake. El mismo tipo de argumentos fueron reciclados por diversos escritores y críticos, desde Baudelaire en 1859 hasta Santayana y Croce a principios del siglo XX. Lady Eastlake estaba muy interesada en asegurarle a la fotografía la obvia virtud de una reproducción muy lograda: incluso sugería que la fotografía debería, en última instancia, liberar a la pintura de la esclavitud de la imitación. Pero todo esto no convertía a la fotografía en una de las bellas artes. El artista practica «la voluntad del ser inteligente», mientras que el fotógrafo simplemente obedece a «la máquina» (Eastlake, [1857] 1981, 98). Una segunda razón por la cual la fotografía, según lady Eastlake, no podía ser una de las bellas artes, era que sirve a fines prácticos, mientras que el arte «tiene que» ser perseguido «principalmente por sí mismo». Por último, el artista crea una sola obra, mientras que el fotógrafo hace múltiples impresiones, un signo inequívoco de que la fotografía constituye una comodidad pero no es un arte. La fotografía, concluye lady Eastlake, es especialmente adecuada a «la época presente, en la que el deseo del Arte reside en una pequeña minoría, mientras que el ansia de lo barato, lo inmediato y de las cosas bien hechas es compartida por la mayoría del público» (96-98). Al otro lado del canal, Baudelaire se sentía satisfecho de observar que el «público escuálido» que cree que el Arte debe ser «la imitación exacta de la naturaleza» y que, por lo tanto, considera «la fotografía como el Arte absoluto», se había «lanzado, como un Narciso simplón, a contemplar su trivial imagen en un pedazo de metal» (Baudelaire, [1859] 1986, 289). Honoré Daumier



caricaturizó la manía por la fotografía en su dibujo de Nadar fotografiando París desde un globo (Fig. 63).

Los fotógrafos y críticos que a lo largo de los siguientes años respondieron a estas objeciones raramente atacaban la polaridad subyacente entre bellas artes *versus* artesanía; simplemente defendían que

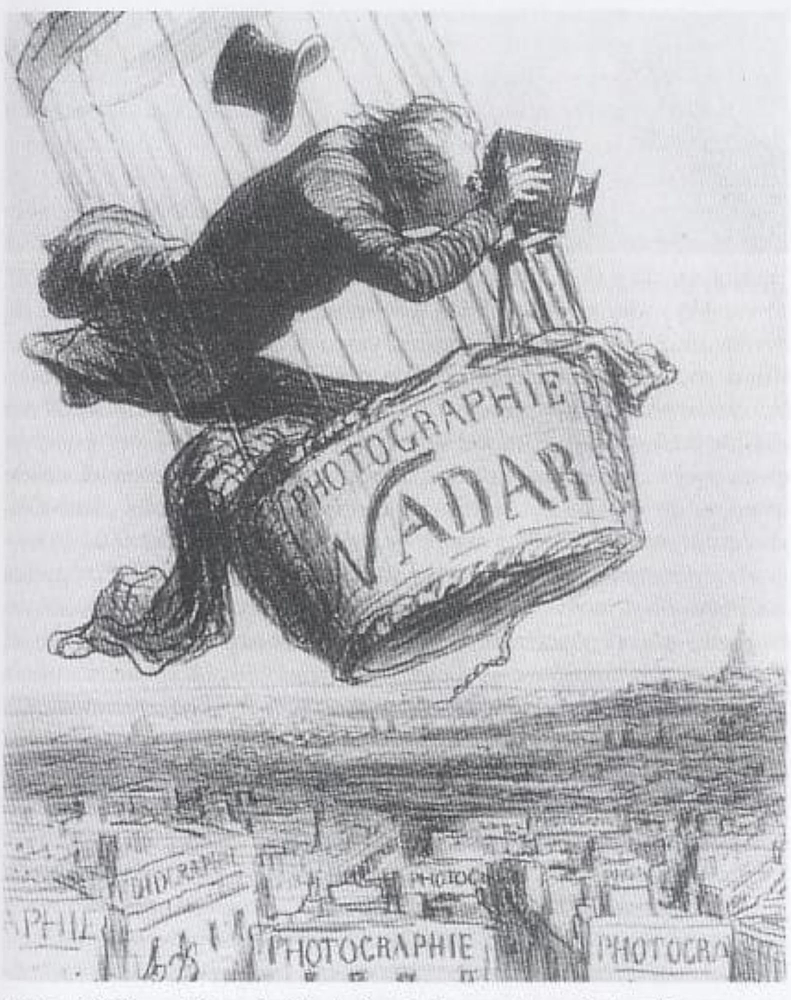



FIGURA 63. Honoré Daumier, *Nadar haciendo una fotografía para la consagración del arte* (1862). Cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.

ciertas fotografías sí pertenecían al ámbito del «arte». Aplicando a la fotografía la polaridad de arte *versus* artesanía, rebatían las duras críticas de lady Eastlake contra los ejecutores «meramente técnicos». Tal y como lo expresó Alfred Stieglitz, la fotografía «no es un proceso mecánico sino plástico» a pesar de que pueda ser «usado mecánicamente por los hombres de oficio, igual que el pincel se convierte en algo mecánico en manos de un mero copista» (Stieglitz, [1899] 1980, 164).

Naturalmente, los individuos que destacaban en el arte de la fotografía no sólo se dedicaban a discutir sobre su trabajo sino que producían imágenes cuyas cualidades inusuales los separaban de los fotógrafos comunes. Julia Margaret Cameron es una de las más conocidas fotógrafas entre quienes aspiraban a «ennoblecer la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Arte Elevado», mediante una deliberada idealización de lo que retrataba, lograda a través de los vestidos, la iluminación y el recurso a un difuminado etéreo (Newhall, 1982, 78). Oskar Rejlander y Henry Peach Robinson, por el contrario, hacían diversos negativos de escenas narrativas o simbólicas cuidadosamente dispuestas para producir fotografías que tuvieran el aspecto de contemporáneas pinturas prerrafaelitas (Fig. 64). Pero fue el movimiento del pictorialismo a finales del siglo XIX, con sus focos suaves e impresionistas y sus estetizadas poses, el que logró mejores resultados desde el punto de vista de la obtención del respeto a la fotografía considerada como una de las bellas artes y al fotógrafo como artista (Fig. 65).

Los principales argumentos esgrimidos por muchos de los fotógrafos de finales de siglo eran la expresión y la originalidad. Probablemente no es casual que el pictorialismo, el énfasis en la expresión personal y el arte de revelar emergiera en el mismo momento en que la barata cámara de mano y las películas estaban convirtiendo a la fotografía en un común pasatiempo. «La cuestión es», escribió Stieglitz, «*qué es lo que tienes que decir y cómo decirlo*. La originalidad de una obra de arte se refiere a la originalidad de la cosa expresada y al modo en que se expresa, tanto en poesía como en fotografía o en pintura» (Stieglitz, [1899] 1980, 164).

Irónicamente, la aplicación a la fotografía de la contraposición entre arte y artesanía repercutió en la pintura, otorgando una renovada importancia a los signos de la mano del pintor en la pincelada. Richard Shiff ha sugerido que la fotografía contribuyó al rechazo de la superficie perfectamente acabada de las pinturas clasicistas, las cuales ahora también parecían imágenes fotográficas (1988, 28). Mientras que anta-



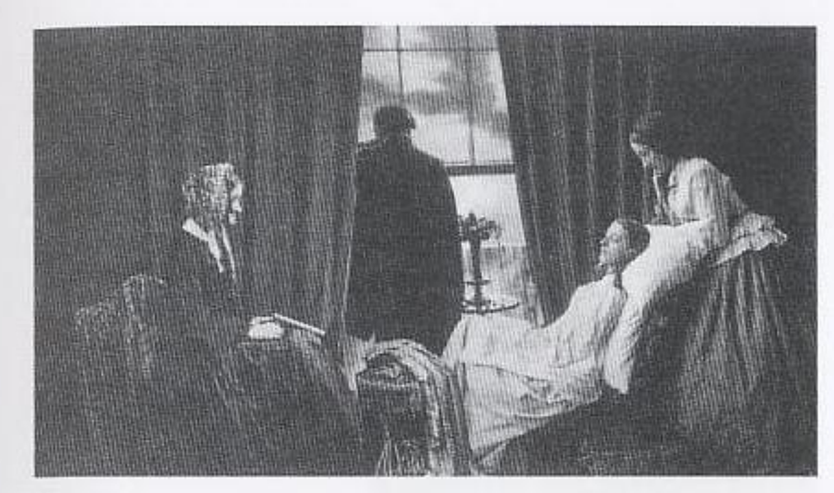


FIGURA 64. Henry Peach Robinson, *Desvaneciéndose* (1858). Cortesía de George Eastman House, Rochester, Nueva York.

ño la diferencia entre el artista y el artesano se definía en función del trabajo mental *versus* el trabajo manual, y a partir de ella se elevaba al artista a la condición de gentilhombre, ahora que el lugar del artista en el mundo era seguro, los indicios del trabajo manual podían ser rescatados del impresionismo. Naturalmente, los fotógrafos artísticos no estaban enfrentándose al prejuicio contra el trabajo manual sino a la acusación de realizar un trabajo mecánico que no requería del intelecto. Algunos de los pictorialistas —Edward Steichen, por ejemplo— dejaban incluso marcas del pincel en sus impresiones coloreadas a mano, en un intento de poner de manifiesto la igualdad en relación con los pintores.

La consagración definitiva de la fotografía como parte de las bellas artes requirió aún algo más que la estimulación del trabajo manual o la conversión intelectual de unos pocos críticos de arte; la fotografía también tenía que ser aceptada por las instituciones artísticas. El pictorialismo abrió el camino en 1890 con una serie de exposiciones cuya acogida fue muy buena, de las cuales la primera que se hizo en un museo de arte tuvo lugar en el Kunsthalle de Hamburgo en 1893. A propósito de la perplejidad del público al ver las fotografías en las salas de pintura, el osado director de este museo escribió: «Para ellos era como encontrar un congreso de historia natural en una iglesia» (Newhall, 1982, 146). En 1910



Figura 65. Gertrude Käsebier, *El Arte bendecido entre las mujeres* (1899). Fotograbado 23,6 cm × 14 cm. Obsequio de Daniel, Richard y Jonathan Logan, 1984.1638. Fotografía © 2000, Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos.

la Galería de Arte Albright, en Buffalo, acogió una exposición internacional de fotografías pictóricas organizada por Stieglitz e incluso compró veinte impresiones para la colección permanente del museo. Stieglitz escribió absorto a un amigo, diciéndole: «El sueño que tenía en 1885 en Berlín se ha hecho realidad —el reconocimiento completo de la fotografía por parte de una institución importante» (Newhall, 1980, 189).

Aunque la completa aceptación de la fotografía por parte de la mayoría de museos y escuelas de bellas artes tomó algunas décadas más, se había alcanzado el modelo básico para su asimilación a las bellas artes. La clave de esta larga lucha por el reconocimiento de la fotografía fue la aplicación de las polaridades entre arte/artesanía y artista/artesano al ámbito de la fotografía, además del reconocimiento del arte de la



fotografía por parte de instituciones artísticas como los museos, los críticos de arte y, más tarde, las escuelas universitarias de bellas artes. Los argumentos expresionistas y formalistas que se incorporaron en los últimos estadios del proceso de asimilación no eran más que versiones más depuradas de los postulados vigentes acerca de la naturaleza de las bellas artes, del artista y de lo estético, establecidos algunas décadas antes. Las nuevas versiones de los argumentos expresionistas y formalistas jugaron un papel muy importante en la aceptación de lo moderno después del cambio de siglo (véase el cap. 14).

## Variedades de la resistencia: Emerson, Marx, Ruskin, Morris

Es sorprendente que, al mismo tiempo que Stieglitz recurría a la dicotomía entre arte/artesanía para diferenciar en el interior de la fotografía, individuos como Morris discutieran la división entre arte y artesanía como algo desastroso tanto para la sociedad como para las artes. A pesar de que el Movimiento de las Artes y los Oficios de finales del siglo XIX se centrara en reunificar las bellas artes y la artesanía, así como también en restaurar la dignidad de los artesanos, la temprana resistencia de William Wordsworth y Ralph Waldo Emerson ya se centraba en la consolidada separación entre arte y vida. George Leonard ha explicado que la concepción de Wordsworth de una «bienaventurada hora» en la que encontraremos el «Paraíso» en «el simple desempeño cotidiano» no era sino el sueño de conseguir restituir la relación con la aislada obra de arte. Leonard lee los conocidos versos de «The Tables Turned» en *Lyrical Ballads* (*Baladas líricas*) en este sentido:

*We murder to dissect*
*Enough of Science and of Art;*
*Close up those barren leaves*

Asesinamos para poder ser minuciosos
Basta de ciencia y de arte
Cierra esas hojas yermas.*

*Traducción de Santiago Corugedo y José Luis Chaurosa: *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 314. (*N. de los t.*)

Los lectores ya habían tenido noticia de las disecciones que practicaba la ciencia y empezaban a desdeñar la esterilidad del Arte (Leonard, 1994, 74-79). Muchos otros escritos de Wordsworth muestran que estaba perfectamente inmunizado contra los ideales de las bellas artes y los artistas y, probablemente, al denominar estéril al Arte, pensaba en la artificial dicción del lenguaje poético establecido. Y, aunque es cierto que en un primer momento alabó la «elevada llamada» del artista al «arte creativo», o celebró el «poder absoluto» de la imaginación, más tarde, avanzada su carrera, en el periodo de los derechos de autor defendió la reproductibilidad, explicando que la medida le serviría de acicate para escribir sus últimas obras de arte dedicadas a la posteridad antes que a complacer a sus coetáneos (Woodmansee, 1994).

La resistencia de Emerson a la separación entre las bellas artes y la vida siempre fue ambivalente, aunque su rechazo a la separación de las bellas artes fue más directo que el de Wordsworth. Los diarios y ensayos de Emerson de 1830 y 1840 están plagados de reniegos acerca de la pintura y la escultura, a las que considera como «mutilados y monstruos», «juguetes y baratijas», «abortos», «hipócritas basuras» (1950, 312; 1903, 2:358; 1969, 7:143). En otro ensayo del mismo período habla de la poesía como situada en la cima de las jerarquías y llama a los poetas nada menos que «dioses liberadores». Aun así, para Emerson, el verdadero poeta no es el artista-escritor que persigue crear una obra autónoma dedicada a nuestra contemplación sino la persona que está abierta a la vida del universo y permite que las corrientes etéreas fluyan a través de él, convirtiendo «el mundo en cristal» (1950, 329; 1903, 3:30). La ambivalencia de Emerson con relación a las bellas artes estaba profundamente enraizada en su convicción trascendentalista de que la mente universal fluía a través de cada uno de nosotros así como a través de todas las cosas: «Somos hijos del fuego» (1950, 320; 1903, 1:10; 1903, 3:30). Después de reevaluar, a la luz de su convicción, cada una de las instituciones, Emerson definió el arte como la expresión creativa que responde al influjo del espíritu (1969, 541). Así, no sólo las obras individuales sino también todas las artes, como la pintura y la escultura, son menos importantes que el Arte en sí mismo, el divino impulso creativo.

Éste es el fundamento del paradójico replanteamiento que hace Emerson a propósito de la idea moderna de arte: habla de la esencia del arte en un tono tan exaltado como el de cualquier romántico o idealista alemán, aunque subordina las artes específicas y las obras individuales de un modo sorprendente. Después de un paseo por los bosques con Thoreau, dejó escrito en su diario: «¿Por qué deberíamos construir una catedral como la de San Pedro si tenemos el Ojo que todo lo ve contemplando la irradiación de la belleza y la majestad en la hierba y en las arqueadas ramas de los árboles? ¿Por qué debería un hombre pasarse años esculpiendo un Apolo que se asemeje a Apolo si basta con contemplar el paisaje?» (1969, 7: 143). Emerson atribuía dos funciones al arte: la de ayudarnos a captar lo divino en la naturaleza y en la humanidad; y la de recordarnos el impulso universal de expresión del que todos nosotros somos portadores. Cada objeto de la naturaleza —una ardilla que salta de rama en rama o una piara de cerdos— contribuye a la revelación del espíritu tanto como la poesía o la pintura. «El verdadero arte nunca está establecido sino que está siempre fluyendo. La música más dulce no está en un oratorio sino en la voz humana cuando habla, en el instante que es su vida, desde los tonos de la ternura a los de la verdad o el coraje» (1950, 313; 1903, 2: 363).

Una de las críticas más persistentes de Emerson a las bellas artes era la de que en ellas se había perdido el contacto con sus funciones sociales y se habían convertido en «meras florituras para complacer el ojo de los individuos que tienen alguna relación con los libros o con las galerías de arte» (1964-72, 2, 54; 1969,5: 210-11). Para compensar esta trivialización es preciso que «llevemos el arte al reino de la naturaleza, y destruyamos su existencia separada y confrontada» (1950, 313). A pesar de la subordinación de las obras individuales de Arte al espíritu y de su intento de reunir las bellas artes con las artes útiles, incluso asumiendo la desaparición del arte como un dominio «separado y confrontado», Emerson todavía suscribía el uso del término Arte como el nombre para los poderes espirituales humanos más elevados y, al calificar a los poetas de «dioses liberadores» (1950, 334), se adhería al ideal del poeta como el portador de una revelación redentora. Pero, aun en medio de su más extática celebración del poeta, Emerson no perdía nunca de vista la predominante separación de la existencia: «Al fin, todos somos poetas... cada uno de nosotros es parte de la inmensidad y de la eternidad, un dios desnudo». La inmensa superioridad de los poetas radica únicamente en el hecho de que ellos «vieron y celebraron este prodigio mientras nosotros dormíamos» (1964-72, 3: 365). Es muy conocida la condena de Emerson a la «coherencia estúpida» como el «fantasma de las mentes estrechas»; de hecho, la suya era una mente amplia, y tene-

mos más que aprender permitiéndole sus inconsecuencias que intentando reconciliar las tensiones. Mientras tanto, Karl Marx, John Ruskin y William Morris proponían retos más específicos, si bien no menos ambivalentes, a las dicotomías del moderno sistema del arte.

Para el joven Marx de 1840, el capitalismo industrial no sólo había dividido a la humanidad entre capitalistas y trabajadores, además de haber falseado la experiencia humana de producción, sino que también había pervertido los sentidos. Las clases trabajadoras habían quedado reducidas a la actividad mecánica, mientras que la clase capitalista ya no realizaba ni participaba en el arte sino que pasaba su tiempo adquiriendo dinero para comprar cosas: «Vuestro dinero os permite comer, beber, ir a bailar, ir al teatro, adquirir arte» (1975, 361). La combinación de propiedad privada y de la división del trabajo dio lugar a una exagerada polaridad del uso-valor reducido a mera utilidad y del intercambio-valor que redujo todos los productos hechos por los hombres a comodidades. Marx estaba convencido de que la sociedad sólo podría superar estas divisiones y restaurar la unidad del uso y del goce mediante la abolición de la propiedad privada. Cuando esto se produjese, tanto las necesidades como el goce se habrían «desembarazado de su naturaleza *egoísta*» y el uso ya no sería nunca más «mera *utilidad*» sino que, combinado con el goce, «se convertiría en uso *humano*». Esto se haría posible porque la abolición de la propiedad privada permitiría un modo de producción en el cual la producción de arte ya no dejaría fuera al individuo que la realiza como único creador libre; cada cual, hombre o mujer, sería libre de desarrollar todo su potencial. No habrá «pintores sino, a lo sumo, individuos que se encargarán de pintar entre otras actividades» (Marx y Engels, 1970, 109). El arte dejará de estar dividido entre bellas artes y artesanía, y el artista ya no estará por encima del artesano; sólo habrá artes y creación humanas. Naturalmente, el último Marx revisó estas especulaciones utópicas para construir una teoría del «socialismo científico» y de la revolución inevitable. Pero sus reflexiones fragmentarias sobre el arte inspiraron a quienes buscaban reintegrar el arte a la vida cotidiana en un contexto de justicia social (Rose, 1984).

Poco después de que el joven Marx formulara su crítica de los efectos enajenantes del capitalismo en las artes, el conservador social, moralista y crítico de arte John Ruskin empezó a atacar la separación entre las bellas artes y las artes aplicadas. En sus primeros escritos, Ruskin celebraba apasionadamente la belleza natural y el arte como condición de



nuestro amor al creador de la naturaleza, y ensalzaba al artista en los términos comunes del genio y del visionario. Aunque su creencia en la belleza y la creatividad nunca languideció, se produjo un cambio en Ruskin a partir de 1850, a medida que centraba su atención en la pintura y la arquitectura. Igual que muchos otros de los autores de la temprana era victoriana, se convirtió en un ferviente defensor del gótico, al que tomaba como un idealizado ejemplo del modo de vida medieval en el que el Arte no estaba separado de la artesanía ni los artistas de los artesanos. El capítulo que dedica a «La naturaleza del gótico», en *Las piedras de Venecia* (1854), es el documento más influyente para el Movimiento de las Artes y los Oficios. Hoy es especialmente recordado por la conmovedora condena a la división del trabajo: « No es el trabajo lo que está dividido, sino el hombre», cuya individualidad y creatividad han sido destrozadas (1985, 87). Para Ruskin la división del trabajo significa una separación radical entre el artista-diseñador y el artesano que, a la postre, convierte al hombre de oficios en poco más que una máquina operativa. Además, la producción industrial produce objetos de una desagradable uniformidad comparada con la belleza de objetos artesanales tales como el cristal veneciano, donde se perciben las huellas humanas a través de las distintas marcas que tiene cada uno. Su revisión de la importancia de los hombres de oficios y de su destino bajo el industrialismo también le permitió criticar la segregación, llevada a cabo por el gobierno británico, de las bellas artes ubicadas en museos y escuelas separadas. Por último, en 1870 describió la totalidad de las artes como una continuidad, desde la pintura china hasta la pintura de lienzo, desde las rejas de arado hasta los contrafuertes de las catedrales, sin encontrar ningún punto en que pudiera establecerse una división lógica. Además se había convencido de que el auténtico arte sólo podía tener dos funciones: «O bien *representar una cosa verdadera*, o *adornar una cosa útil*» (1996, 140).

William Morris, en quien la lectura de «La naturaleza del gótico» operó una especie de transformación cuando aún era estudiante de Oxford, no sólo fue un poeta y pintor respetado sino que también, una vez que se decidió a abanderar la causa de la dignidad de los oficios, aprendió por su propia cuenta a teñir, a colorear el cristal, a diseñar papeles de pared y motivos para los tejidos, a hacer azulejos, a encuadernar libros —lo hacía todo con tal energía y habilidad que sus contemporáneos quedaron sobrecogidos y lo erigieron en un reconocido expo-

nente del Movimiento de las Artes y los Oficios (Fig. 66). Igual que Ruskin, Morris se opuso a la separación entre las bellas artes y la artesanía, y entre el artista y el artesano, argumentando que su separación histórica habia resultado nefasta para ambas, provocando una actitud despectiva por parte de los artistas y un cierto abandono por parte de los artesanos (1948, 499). Desde la época de su lecciones sobre «las Artes Menores» en 1877 hasta sus últimas charlas socialistas en 1890, Morris reclamó incansablemente respeto hacia quienes trabajan con sus manos. «Existe otro tipo de trabajador... tenemos varios nombres para él, los cuales, a pesar de la vergüenza que me produce, en la mentalidad de la mayoría de la gente implican inferioridad: artesano, por ejemplo, u operario... usaré una palabra... que implique, para todo aquel que sea



FIGURA 66. William Morris, «Gallo y dragón», diseño de panel; producido por Morris & Co. (1875-1940). Lana, entramado complementario en tres colores, tejido mezcla; alineado con lino, tejido plano, 217,5 cm × 171,7 cm. Obsequio restringido de Natalie Henry, 1985.74. © 2000, Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos.



razonable, honor y no reproche... el artesano manual» (1969, 44-49). Si el arte fuera como corresponde, cada albañil y carpintero haría cosas tan bellas como útiles, y las artes formarían una pirámide donde, por una parte, todos los oficios manuales estarían comprendidos en la base; por la otra, en el centro, pasando sin apenas transición, se hallarían la pintura, la escultura y la poesía; y, por último, la música ocuparía el lugar de la cima. Con más énfasis aún del que puso Ruskin, Morris destacó las implicaciones de clase de la reunificación de las bellas artes y la artesanía: «Arte hecho por la gente y para la gente, el goce del que hace y del que usa» (1948, 564).

## EL MOVIMIENTO DE LAS ARTES Y LOS OFICIOS

En Gran Bretaña el Movimiento de las Artes y los Oficios tuvo tres fases: la producción de los diversos talleres; las asociaciones de diseño de 1880 en Londres; y un esfuerzo filantrópico social encaminado a la recuperación de los oficios con vistas a la moralización de la clase trabajadora. Aunque uno de los objetivos establecidos de las sociedades de diseño de las Artes y los Oficios fue restaurar la «unidad de las Artes», no existía la menor intención de atenuar la pretensión de los diseñadores de ser considerados como artista gentilhombre. La Arts and Crafts Exhibition Society (Sociedad de Exposiciones de las Artes y los Oficios), por ejemplo, establecía que no era preciso hacer ninguna demanda para lograr que los diseñadores fueran considerados como comerciantes (Stanky, 1985). Aun así, permanecía una parte del espiritu de Morris en el hecho de que se permitiera a los diseñadores incluir el nombre del realizador del trabajo, aunque Morris indicó cáusticamente que «no es imprimiendo listas con los nombres en un catálogo como se eleva el estatus del trabajador o se altera el sistema capitalista» (Naylor, 1990, 123).

Pero la propia firma de Morris se adecuaba con dificultades a su ideal, puesto que solía existir una división del trabajo entre el diseñador y el ejecutor, y él pagaba a estos últimos los salarios establecidos mientras que recibía los honorarios de los premios, aunque, como él mismo admitió en cierta ocasión, al fin y al cabo también él se veía obligado a emplear su tiempo en «contribuir al grosero lujo de los ricos» (Naylor, 1990, 108). Éste era un problema generalizado entre la mayoría de las firmas de los agentes de las Artes y los Oficios, incluso entre

quienes consiguieron desempeñarse en una suerte de socialismo romántico. Muchos de estos reformadores se fueron a pequeñas ciudades o pueblos y formaron comunidades de trabajadores bajo el nombre de «gremio» de tal o cual cosa, e hicieron su trabajo escrupulosamente con herramientas manuales, permitiendo el desarrollo del talento de cada individuo para ser diseñador, e incluso compartiendo los beneficios. Pero cuando estas comunidades de artesanos se pusieron a vender sus productos, como Morris & Co., la mayoría de veces sólo los más acomodados podían comprarlos.

Por otra parte, la mayoría de quienes participaban del Movimiento de las Artes y los Oficios a menudo permanecían cautivos de los prejuicios de género. Los gremios de diseño de Londres excluían directamente a las mujeres. E incluso cuando las diseñadoras con talento constituían la mayoría de las firmas, como en la Werkstätte de Viena, estaban condenadas a ser menospreciadas por críticos como Adolf Loos, quien afirmó: «Pintoras, bordadoras, alfareras o hijas derrochadoras de materiales preciosos de los viejos funcionarios, u otras *Fräuleins* que consideran los oficios manuales como medio de arañar algún dinero o como algo para matar el tiempo» (Schweiger, 1984, 118). Los talleres comunitarios de artesanía, por el contrario, contaban con muchas mujeres y bastantes de ellos, como Compton Pottery, estaban formados por empresas de mujeres. Pero si consideramos el movimiento en conjunto, las mujeres tendían a ser relegadas por lo general a los trabajos «de mujeres», como la pintura china o las labores. Animar a las mujeres a las labores era una tendencia especialmente marcada en el filantrópico resurgimiento de los oficios, el cual estaba dirigido a alejar a las clases trabajadoras de la bebida, el juego y la prostitución, además de que servía para proporcionar «empleos adecuados» a las mujeres solteras de clase media (Callen, 1979; Anscombe, 1984; Cumming y Kaplan, 1991).

La ironía que entraña el hecho de que un movimiento de las Artes y los Oficios destinado a crear un «arte hecho por y para el pueblo» acabase sirviendo a los ricos y discriminando a las mujeres ha suscitado una cantidad de observaciones descalificadoras. Pero ningún comentarista posterior ha sido tan severo al valorar este aspecto como uno de sus propios líderes, C. R. Ashbee: «Hemos creado un gran movimiento social, una estrecha y tediosa pequeña aristocracia que trabaja, con unas habilidades inmensas, para los ricos» (Naylor, 1990, 9). A pesar de que comunidades como el gremio de trabajadores manuales de Ashbee, con su espíritu de reciprocidad, su ritmo tranquilo, sus beneficios compartidos y sus excursiones y obras a cargo de los miembros del mismo, no pudieron transformar la sociedad industrial, brindaron un fértil ejemplo para la reflexión (Crawford, 1985). Pero incluso así, el fracaso del Movimiento de las Artes y los Oficios topó, desde su oposición al trabajo mecánico y la nostalgia por una forma de trabajo artesanal, con la imposibilidad de restaurar a gran escala ese modo de producción. Morris, por su parte, fue dándose cuenta paulatinamente de que la razón que explicaba la degradación del artesano o del hombre de oficios no era sólo la irrupción de las máquinas, sino también la organización de la producción industrial. Avanzada su carrera, se sumó al movimiento socialista, aunque su confianza simultánea en el trabajo manual y en la revolución social entrañaba una cierta tensión (Thompson, 1976).

Dos tendencias artísticas emergieron del Movimiento de las Artes y los Oficios a principios del siglo XX (aunque cada una de ellas procedía de otras fuentes): una fue la idea del diseño total, íntimamente ligada a las artes decorativas de la arquitectura y la industria; la otra era el movimiento de los estudios de artesanía, con sus pequeñas alfarerías, talleres de cristal soplado y ebanisterías. Muchos arquitectos consideraron que el diseño total significaba que ellos lo diseñaban todo, incluido el mobiliario, y que los artesanos sólo cumplían órdenes, pero arquitectos como Philip Webb y W. R. Lethaby en Inglaterra, o Gottfried Semper y Peter Behrens en Alemania, promovieron una relación más cooperativa entre los arquitectos, los artistas y los artesanos u hombres de oficio. Frank Lloyd Wright rechazó la condena de Ruskin aplicada a las máquinas, pero sus casas de la pradera de 1893-1910 debían mucho a la idea, procedente de las Artes y los Oficios, de la integración de la arquitectura y los oficios. Wright reunió a un equipo que incluía al ingeniero Paul Mueller, al arquitecto Wilhelm Miller, al escultor Richard Bock, al ebanista George Niedecken, a la diseñadora de mosaicos Catherine Ostertag, al coloreador textil y de cristales Orlando Giannini y a la delineante Marion L. Mahony (Frampton, 1992). El carismático Wright creía profundamente en la arquitectura como una de las bellas artes, y cultivó con tanto éxito su imagen de artista-creador genial que el alcance de las contribuciones de sus colaboradores a menudo apenas era percibido. Pero recientes especialistas nos han recordado la importancia del papel de sus socios, por ejemplo, de los dibujos y de los

diseños de Marion L. Mahony o de los muebles diseñados y realizados por George Niedecken y otros (Upton, 1998; Roberston, 1999) (Fig. 67).

El otro legado del Movimiento de las Artes y los Oficios, los talleres-estudio de artesanía, hizo perdurar el utopismo social y el *ethos* antimaquinista de Marx y Ruskin, algunas veces bajo la forma de un retorno a la vida sencilla por parte de la clase media (Lucie-Smith, 1984; Cumming y Kaplan, 1991). En Gran Gretaña y en Norteamérica, el movimiento de los talleres-estudio ofreció una gran oportunidad a las mujeres que querían realizar su propia carrera, especialmente en el oficio de la cerámica, donde hacían contribuciones importantes tanto a la técnica del esmaltado como a la forma artística en general (Fig. 68). Algunas mujeres pusieron en marcha alfarerías «productivas» que creaban objetos funcionales y decorativos (las hermanas Overbeck), otras mantenían estudios especializados en un tipo de piezas decorativas conocidas como «arte de la alfarería» (por ejemplo, Adelaide Robineau) (Postle, 1978; Clark, 1979). Pero la alfarería existía en los márgenes del mundo de las bellas artes, y sus productos eran clasificados como parte de las artes «decorativas» o «menores». En el continente europeo, las prácticas de los estudios emergieron en el seno del existente «arte e industria» dirigido a incorporar buen diseño a la producción masiva. En 1896, el gobierno de Prusia envió a Hermann Muthesius a Inglaterra como una suerte de espía cultural, y cuando éste volvió seis años más tarde, los talleres habían sido introducidos en las escuelas de artes y oficios y los artistas habían sido nombrados profesores. Durante el mismo período, los pequeños talleres que producían muebles, cacharros y utensilios podían verse por toda Alemania. Estos talleres no sólo incluían maquinaria, sino también nuevos estilos de diseño, tales como la curvilínea *Jugenstil* (*art nouveau* alemán) o las características formas minimalistas y geométricas que identificamos como típicas de la modernidad (Fig. 69). En 1907, un exponente belga del *art nouveau*, Henry van de Velde, se convirtió en el director de la Gran Escuela Ducal de las Artes y los Oficios de Weimar y durante ese mismo año muchos otros artistas, arquitectos y directores de firmas artesanales —Bruno Paul y Peter Behrens, por ejemplo— fueron convocados para formar la *Werkbund* alemana, bajo la propuesta de promover la cooperación entre el «arte, la industria y los oficios» a fin de asegurar una «alta calidad» (Droste, 1998, 12). Pero la tensión entre las bellas artes y los oficios se acentuó entre los miembros de este grupo, haciéndose evidente en su encuentro de 1914, cuan-





FIGURA 67. Frank Lloyd Wright, comedor, Susan Lawrence Dana House, Springfield, Illinois (1902-4). Cortesía de la Illinois Historic Preservation Agency, Dana Thomas House Collection, Springfield, Ill. Fotografía de Douglas Carr. Aunque Wright fue en gran parte el responsable del diseño —con sus espacios y sus muebles fluidos, incluidas las «lámparas mariposa» que estaban de moda—, otros miembros del equipo intervinieron en muchas partes de la casa; George Niedecken diseñó el mural que rodea las paredes superiores del comedor. Walter Burley Griffin diseñó las lámparas de techo, Marion Mahony diseño la base de la fuente ubicada fuera del comedor y Richard Bock se ocupó del relieve de la fuente así como de la estatua que forma parte de la entrada del frente.

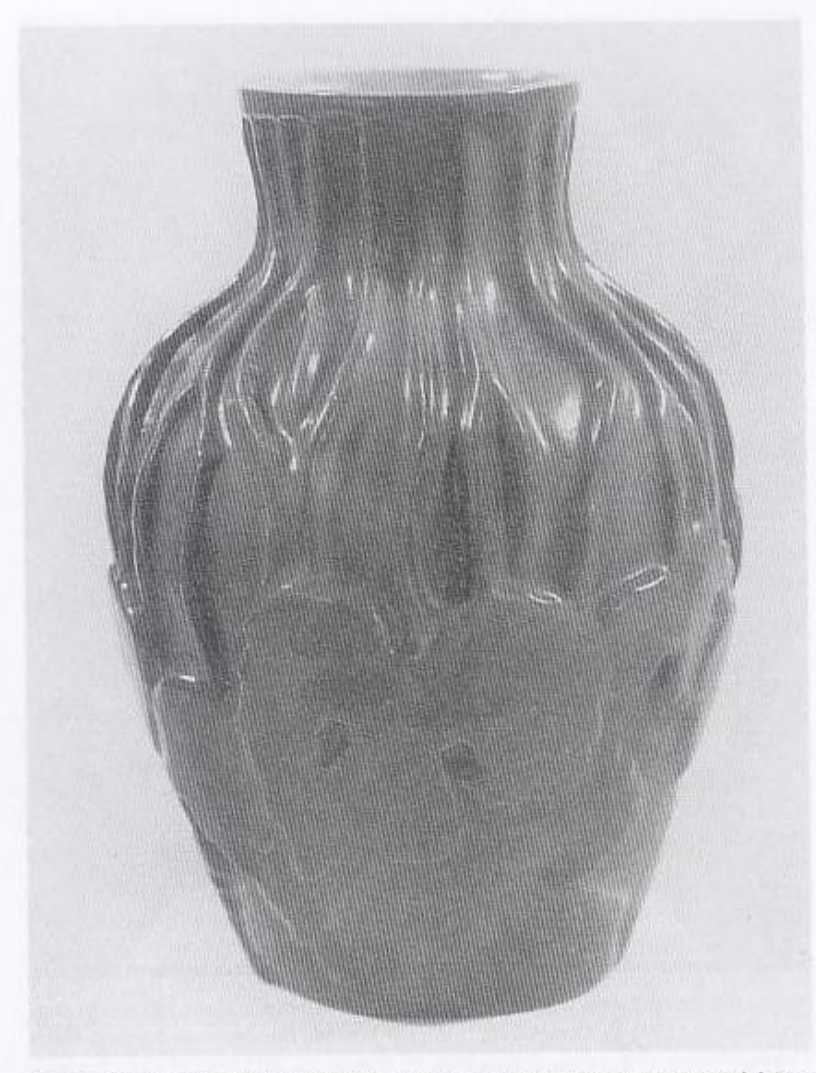


Figura 68. Mary Louise McLaughlin, *Vaso* (1902); porcelana. Cortesía del Cincinnati Art Museum, obsequio de la Porcelain League de Cincinnati. McLaughlin fue un pionero en desarrollar técnicas de esmaltados y cuerpos de arcilla. Produjo su procelana *Losantiware* entre 1899 y 1906.



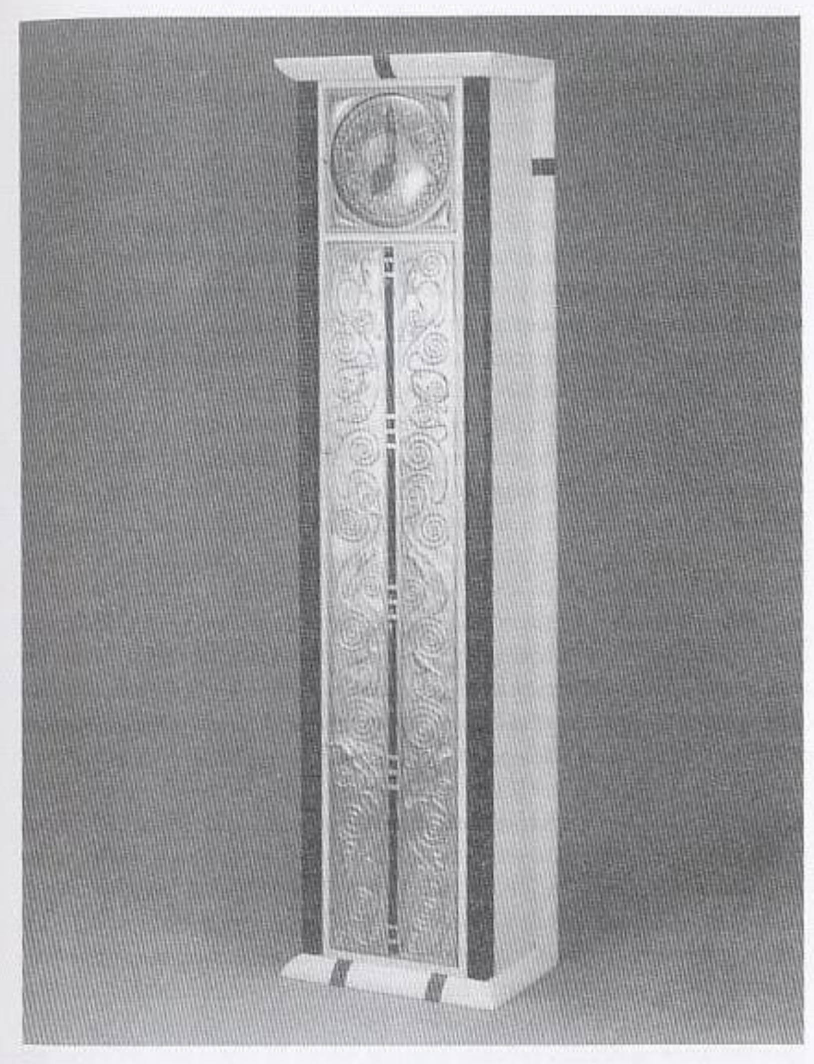


Figura 69. Josef Hoffmann y Carl Otto Czeschka, diseñadores, reloj de pie, Wiener Werkstatte, Viena (1906). Madera pintada, ébano, caoba, bronce cincelado, vidrio, cobre bañado en plata, relojería mecánica, 179,5 cm × 46,5 cm. Cortesía de los fondos de Laura Mathews y Mary Waller Langhorne, 1983.37. Fotografía de Robert Hashimoto. © 2000 Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos.

do Muthesius instó a la arquitectura y a las artes aplicadas a deslizarse hacia la estandarización industrial y Henry van de Velde le replicó: «El artista es esencialmente un apasionado individualista, un creador espontáneo [y]... nunca se someterá a las normas» (Conrads, 1970, 29).

En las primeras décadas del siglo XX, a pesar del respeto hacia los buenos diseños y el aprecio estético dispensado a los mejores muebles, tejidos y utensilios, la profunda divergencia entre arte y artesanía u oficios seguía dominando el pensamiento y la práctica. Existían aún museos de artes aplicadas separados (Europa) o secciones separadas para los oficios en los museos de bellas artes (Norteamérica) para lo que se denominaba artes «decorativas», «aplicadas» o «menores». La inclusión de caras artes decorativas en los museos norteamericanos de bellas artes fue en parte el resultado de las constantes donaciones de «coleccionistas millonarios en procura de una identidad aristocrática» (Duncan, 1995, 65). El término «oficio», aunque usado para el artículo de arcilla, madera, vidrio o metal realizado en estudios, tenía un estatus ambiguo asociado a cosas como la costura, la carpintería o la elaboración de ladrillos.

Así, igual que sucedió con la fotografía, tanto los argumentos formalistas como los expresionistas fueron usados para asimilar a las bellas artes las piezas más excepcionales de oficios o de artes aplicadas —pero éstas tuvieron que pagar un precio por la asimilación. El historiador vienés Alois Riegl (1858-1905), por ejemplo, empezó su carrera como comisario de la sección textil en el Museo de Arte e Industria, pero usó la colección para desarrollar una teoría revolucionaria sobre los ornamentos, de acuerdo con la cual el estilo en el arte no depende de las destrezas del oficio o de la función sino de un «impulso artístico» universal, o de una «voluntad artística» (*Kunstwollen*). Según Riegl, el impulso artístico que parte de modelos táctiles, o vistos de cerca, se desarrolla progresivamente, con el tiempo, hacia un creciente placer óptico de tipo «redentor» (Iversen, 1993; Olin, 1993, 149). Paradójicamente, Riegl creía que las artes aplicadas revelan algunas veces la «voluntad artística» de una época mejor que las bellas artes como la pintura, puesto que el contenido representativo puede oscurecer los desarrollos formales que, en cambio, son más obvios en las formas ornamentales. Mientras que un contemporáneo algo mayor que Riegl, el arquitecto Gottfried Semper, puso a los oficios en el centro de la historia de la arquitectura e intentó aunar destreza, función y creatividad, la concepción de Riegl reforzaba



la separación de estos elementos. En teorías formalistas similares a la de Riegl, los oficios o las artes aplicadas tenían un lugar en la historia del arte o en el museo, pero al precio de reducir la destreza, los materiales y la función a obstáculos superados por un «impulso artístico» universal (Riegl, 1985, 9). Los oficios o las artes aplicadas en el pleno sentido de obras con un propósito pensadas para la satisfacción del uso ordinario y del goce seguían siendo lo «otro» de las bellas artes.

Por variadas que fueran, las estrategias de resistencia de Emerson, Marx, Ruskin, Morris, el Movimiento de las Artes y los Oficios y el *Werkbund* alemán no fueron los únicos en cuestionar las polaridades del sistema de las bellas artes en la época. Algunas otras concepciones de la resistencia contra la división del arte adoptaron formas más tradicionalmente religiosas, como la crítica de Sören Kierkegaard, en 1840, al estadio estético de la existencia, o la crítica religiosa y social de León Tolstoy en 1890. Pero los escritos de Kierkegaard permanecieron relativamente desconocidos fuera de Dinamarca, y Tolstoy era reconocido como un excéntrico dado a las efusiones exageradas (especialmente cuando denostaba su propia novela *Guerra y paz*, o la *Novena sinfonía* de Beethoven, para exaltar los relatos edificantes y la saludable música folclórica). En la época en que apareció *¿Qué es el arte?*, de Tolstoy, los mundos de la música, la literatura y las artes visuales estaban ocupados con un asunto interno cuya importancia parecía ser mayor que la de la superación de la «existencia separada y confrontada» de las bellas artes: la modernidad.

# 14. MODERNIDAD, ANTI-ARTE Y BAUHAUS

## La modernidad y la pureza

Aunque se sabe que resulta muy difícil definirlo y datarlo, el establecimiento de la modernidad se identifica a menudo con el período comprendido entre 1890 y 1930 durante el que se produjo una profunda ruptura estilística de la pintura representativa (Picasso), de las técnicas narrativas tradicionales en la novela (Woolf), del sistema tonal establecido en música (Schönberg), de los movimientos clásicos en la danza (Duncan), y de las formas tradicionales en la arquitectura (Le Corbusier) (Fig. 70).[1] Tan difíciles de establecer como las características y la periodización de la modernidad son las múltiples fuerzas sociales y culturales que la alimentaron. Muchos historiadores han visto la modernidad como una respuesta artística a la vertiginosa industrialización y urbanización de finales del siglo XIX, una profunda ruptura social que guió a los extremos paradójicos de la creencia en el progreso ilimitado y el creciente sentido de la anomia. Los horrores de la Primera Guerra Mundial muy pronto socavaron la confianza en el progreso, pero ni el ritmo del cambio tecnológico y social, ni sus efectos desorientadores, disminuyeron. El poeta T. S. Eliot captó el oscuro ánimo de

1. Las raíces de la modernidad artística se remontan al siglo XIX, aunque varían de unas formas de arte a otras dependiendo de qué características modernas se enfatizan. La bibliografía acerca de la definicón y el desarrollo de lo moderno es enorme. Una buena manera de introducirse en el asunto es empezar por *The First Moderns* de William Everdell, un texto que además constituye una entretenida discusión de los comienzos de la modernidad en el período comprendido entre 1880 y la Primera Guerra Mundial (1997, 1-12, 361-64).

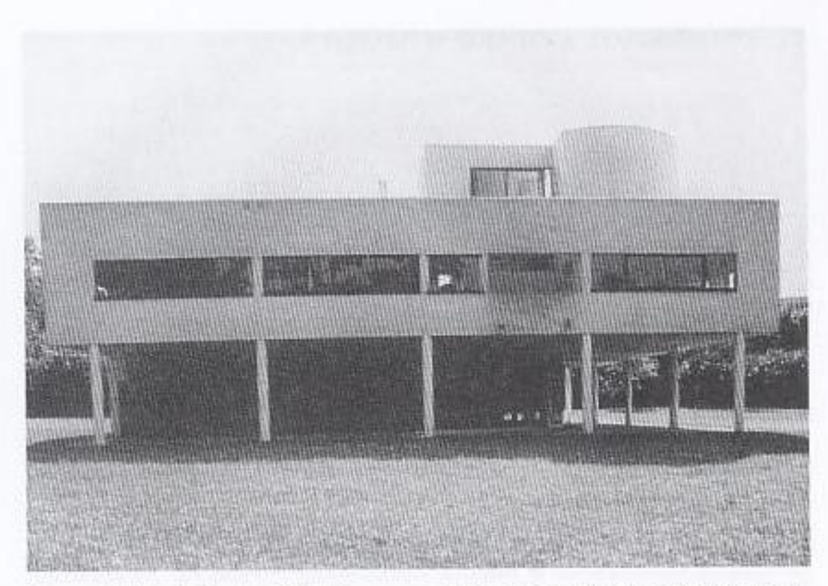


FIGURA 70. Le Corbusier, Villa Savoya, exterior, Roissy, Francia (1929-31). Cortesía de Anthony Scibilia/Art Resource, Nueva York. © 2000 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, Paris/FLC.

la era de la posguerra en una de las obras que definen la literatura moderna, *La tierra baldía*: «Son of man... you know only / A heap of broken images» [Hijo de hombre... conoces sólo / un montón de imágenes rotas]* ([1922] 1952, 38).

Entre muchos otros catalizadores de la modernidad se contaba el descubrimiento de artes y culturas que carecían de la idea de las bellas artes como un dominio autónomo. La asimilación de las máscaras rituales africanas y de las figuras fetiche en Picasso (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907), por ejemplo, formaron parte de la leyenda moderna durante mucho tiempo, así como también lo hicieron los tempranos impactos de las pinturas japonesas en los postimpresionistas. En el terreno de la música, un momento de semejante importancia fue el descubrimiento de los exóticos ritmos africanos y asiáticos en la exposición de París de 1889

* Traducción de José María Valverde: *Poesías reunidas, 1909-1962*, Madrid, Alianza, 1978.



(donde también se inauguró la Torre Eiffel). Claude Debussy estaba entusiasmado con los sonidos de los intérpretes gamelán de Java y consideraba sus contrapuntos rítmicos bastante más complejos y sutiles de lo que le resultaban algunos ritmos de la música occidental de entonces: «Si escuchamos, olvidando los prejuicios europeos... estamos obligados a admitir que nuestros sonidos parecen el ruido bárbaro de un circo ambulante» (Chanan, 1994, 227). Tres años después, Debussy escribió una de las obras pioneras de la transición hacia la música moderna, *Preludio a la siesta de un fauno*.

Aun así, la modernidad y sus teóricos no alteraron radicalmente las creencias de base del sistema de las bellas artes o, por lo menos, no lo suficiente como para permitir un cambio de énfasis en su interior. Los experimentos modernos con la abstracción, la multiplicación de puntos de vista y la atonalidad contribuyeron a terminar con ciertos criterios secundarios para definir las bellas artes a partir de la imitación y la belleza, abriendo el camino para su sustitución por versiones más complejas de las teorías expresionista y formalista. Decir de algo que era bello empezó a significar un pobre halago al lado de calificativos tales como «significativo», «complejo» o «transgresor». Ahora, el ideal de la visión creativa se oponía explícitamente a la representación, la función o la belleza.

Existían innumerables variedades de teorías expresionistas, desde las nociones causalistas ingenuas de Tolstoy hasta las sutiles teorías idealistas de Croce o de Collingwood, quien consideraba la expresión como el acto de dar forma a experiencias previas del artista. Obviamente, las teorías expresionistas del arte se ajustaron al movimiento expresionista a principios del siglo XX en música, pintura y arquitectura, pero las teorías expresionistas en sí mismas daban cuenta de todos los estilos de arte y, de hecho, su utilidad en la descripción de un amplio espectro de obras experimentales, así como del recién descubierto «arte primitivo», quedó probada. En las primeras décadas del siglo, la filosofía expresionista del arte de Croce, sintetizada en la frase «la intuición se iguala a la expresión», tuvo una enorme influencia (1992).

Las teorías formalistas desempeñaron un papel paralelo al de las teorías expresionistas —y algunas veces se combinaron entre sí—, ganando puntualmente protagonismo en 1950. En cuanto teoría del arte, el formalismo ya estaba implícito en la apelación de Kant y Schiller a la contemplación desinteresada de la forma, y en 1850, Eduard Hanslick

afirmó que lo que hace de la música una de las bellas artes son sus modelos formales de armonía y la estructura melódica. La música es algo «autosuficiente» y no necesita contenidos exteriores a ella misma», consiste «solamente en sonidos y en su combinación artística» (1986, 28). A finales del siglo XIX, historiadores del arte como Riegl o Heinrich Wölfflin habían desarrollado una aproximación formalista compleja a las artes visuales. Por su parte, críticos como Roger Fry y Clive Bell habían defendido muy pronto la pintura postimpresionista y cubista, así como las esculturas «primitivistas», defendiendo la idea de que lo que hace que algo sea arte es la exploración formal de la línea, del color y de la composición, y no los contenidos representativos o la belleza (Bell, [1913] 1958). Más o menos en la misma época en que Bell desvalorizaba la imitación y la belleza a favor de la «forma significativa», los teóricos y críticos literarios conocidos como formalistas rusos defendían la idea de que lo que hace que un poema o una novela sean «literarios» son sus rasgos «autorreferenciales» de modelo, imagen, tropo y ritmo.

De la abrumadora variedad de manifiestos y programas que produjeron los modernos, un motivo recurrente en todos ellos fue la especial importancia que muchos atribuyeron a la «pureza» del medio, exigencia que los artistas «posmodernos» de nuestro tiempo han violado con particular deleite. La «pureza», para los primeros modernos, significaba la manera de despojar a la pintura, la música o la literatura, de cualquier elemento ajeno a su esencia. Y aunque la pureza no implicaba necesariamente un absoluto formalismo o la creencia en el arte por el arte, podía combinarse con la noción establecida de que el Arte revela verdades más profundas inaccesibles a la ciencia o al pensamiento discursivo. Así, *Ulises* de James Joyce, *Al faro* de Woolf y *En busca del tiempo perdido* de Proust usaban técnicas experimentales para dar cuerpo a la textura de la experiencia cotidiana y explorar los más profundos conflictos espirituales de la vida moderna. Los pintores Kasimir Malevich y Vassily Kandinsky creían que la abstracción podía expresar lo espiritual de un modo más adecuado que los estilos representativos, y el compositor Arnold Schönberg suscribía la convicción romántica de que la música pura, exenta de referencias exteriores, revela «una forma de vida más alta hacia la cual la humanidad evoluciona» (Schönberg, [1947] 1975, 136; Kandinsky, [1911] 1977) (Fig. 71).

La pureza-del-medio ideal se identificó muy pronto con la abstracción en la pintura, la atonalidad en música y el experimentalismo en li-



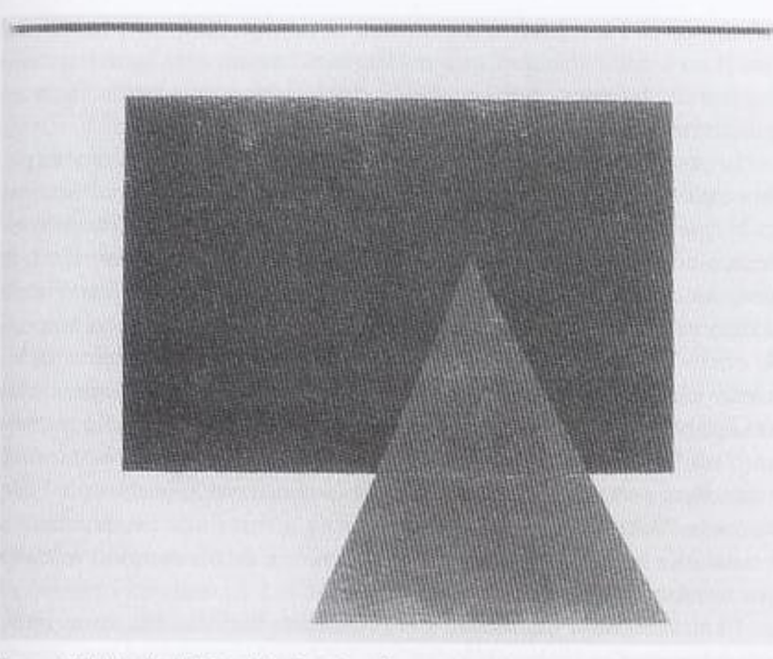


FIGURA 71. Kasimir Malevich, *Rectángulo negro, triángulo azul* (1915). Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto Marburg/Arta Resource, Nueva York.

teratura, y no se trataba sólo de las posibilidades estilísticas contingentes, sino también del destino de cada una de las bellas artes. Schönberg señaló en 1912 que cuando Kandinsky o Kokoschka pintaban cuadros que parecían «mucho más que una excusa para improvisar colores y formas» se expresaban a sí mismos «como sólo el músico habría podido expresarse hasta ahora» y formaban parte de un nuevo movimiento que había descubierto «la verdadera naturaleza del arte» ([1947] 1975, 144). Piet Mondrian captó este aspecto del *ethos* moderno con especial tino en un ensayo de 1920: «En el presente cada arte lucha por expresarse a sí mismo más directamente a través de sus *significados plásticos* y persigue *liberar* sus significados tanto como le sea posible. La *música* tiende hacia la liberación del *sonido*, la *literatura* hacia la liberación de la *palabra*... la pintura... *expresa la pura afinidad*» ([1920] 1986, 138). En el futuro, el «verdadero arte» consistiría para la mayoría de los modernos en ser «puro» arte de la abstracción o experimentalismo; pero aun

así, no todos los artistas interpretaban la pureza como una forma del arte por el arte, sino que, como Mondrian, creían que la abstracción uniría todas las artes, ya fueran bellas o aplicadas, y conduciría hacía un mundo mejor.

La propia contribución de Schönberg a la tendencia purista y experimentalista consistió en un asalto sistemático del tradicional sistema tonal que había regido en la música europea durante los últimos trescientos años. Al hacer que cada sonido tenga la misma importancia, la atonalidad elimina la tensión de una clave central y la subordinación de la disonancia a la consonancia. Esta liberación de la disonancia se puede entender como el equivalente de los colores deslumbrantes y de las formas distorsionadas a través de las cuales los pintores expresionistas canalizaban la agitación y la angustia propias de la experiencia moderna. Tras las desastrosas consecuencias de la Primera Guerra Mundial, Alban Berg produjo la quintaesencia de la obra expresionista atonal con su ópera *Wozzeck* (1917-20), que recurría a rechinantes disonancias y a tonalidades irresueltas para explicar la historia de un aturdido soldado que asesina a su amante y se suicida.

El alcance de la atonalidad y la disonancia fue sólo una entre innumerables innovaciones modernas en música: los compositores, desde Charles Ives a Béla Bartók, exploraron nuevas estructuras cromáticas y nuevos ritmos. La más famosa obra de la nueva música fue *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky (1913), un ballet que representaba el sacrificio de las vírgenes en la Rusia prehistórica. Los gritos y los silbidos con que fueron recibidos los ensordecedores ritmos «primitivos» de Stravinsky, y los desconcertantes brincos de los bailarines, estuvieron a punto de interrumpir la representación. Por su parte, en 1920, Schönberg había adoptado una posición aún más abstracta y sistemática, conocida como serialismo, o método dodecafónico, en el cual cada composición estaba formada por una serie de doce sonidos ordenados de acuerdo con estrictos procedimientos determinados antes de escribir la composición. En posteriores desarrollos del serialismo por parte de Anton von Webern y de otros compositores, la duración, la intensidad, el timbre y la textura también fueron tratados como elementos cuyo orden podía estar predeterminado, permitiendo al compositor una sensación de «control absoluto». A los oyentes acostumbrados al sistema tonal en mayor y menor, la música les producía, por efecto de estas técnicas sumamente racionales, la sensación de estar escuchando un sonido desatinado y desprovisto de sentido. El serialismo, más que otros experimentos modernos con la tonalidad, los timbres y los ritmos, era una música pura, abstracta, que se prestaba especialmente a las justificaciones formalistas. Aunque el propio Schönberg siguió considerando la música abstracta como la revelación del infinito, otros compositores y críticos modernos elaboraron un número más restringido de versiones de la teoría formalista. En 1939, Stravinsky hablaba de la música de un modo más parecido al de Hanslick, definiéndola como «una forma de especular con el sonido y el tiempo» y rechazando propósitos tales como expresar sentimientos o representar acciones (1947, 19, 79).



Aunque algunos críticos e historiadores han sacado a relucir el viejo tópico de la vanguardia heroica que es rechazada por la ignorante clase media, la recepción de la música moderna fue bastante más compleja. *La consagración de la primavera* de Stravinsky, por ejemplo, tuvo defensores no sólo entre el público entendido: también fue muy bien recibida en general por los críticos y muy pronto pasó a incorporarse a los repertorios clásicos. Los compositores serialistas tardaron tiempo en escuchar su música interpretada por las orquestras establecidas, y hasta que ello sucedió se abrió un profundo abismo entre los compositores más experimentales y abstractos y el público tradicional. Aún así, el serialismo siempre fue considerado como «arte», incluso por parte de aquellos a quienes no les gustaba. Su problema fue menos de asimilación a la categoría de las bellas artes que de aceptación por parte del público de música clásica existente. Con todo, los directores de orquesta empezaron a incorporar piezas «modernas» entre las piezas románticas y barrocas favoritas, y la gente aprendió a digerir su dosis de modernidad con un silencio estoico y con un educado aplauso.

## El caso de la fotografía

En las formas abstractas o experimentales de la música, la pintura y la literatura, la asimilación se produjo antes que en el caso de nuevas artes tales como la fotografía, el cine o el jazz, donde fue necesaria una lucha constante contra la común percepción de que no eran bellas artes sino meros oficios o entretenimientos populares. Como resultado, las nuevas versiones de las teorías del arte expresionista y formalista ju-

garon un papel importante en los estadios finales de la asimilación del arte de la fotografía, del cine y del jazz en tanto formas elevadas de arte. Para observar este proceso resulta muy útil trazar el recorrido de la pureza del medio, y del cambio operado en el arte de la fotografía, entre 1915 y 1940, entre los argumentos expresionistas iniciales y los formalistas.

Como hemos visto en el capítulo anterior, los argumentos expresionistas ya habían jugado un papel clave en los argumentos de finales del siglo XIX que justificaban la aplicación de la dicotomía entre arte y artesanía en la fotografía. Vimos también que, con el cambio de siglo, un par de museos habían acogido exposiciones con obras de fotógrafos pictorialistas. Pero a principios del siglo XX, muchos fotógrafos artísticos rechazaron la tentativa de los pictorialistas consistente en hacer que las fotografías pareciesen cuadros, y empezaron a defender lo que llamaron «fotografía llana» o pura, rechazando tanto los cuadros preparados de Robinson como las impresiones manipuladas de Steichen. El enfoque natural y la impresión sin retocar se suponía ahora que eran más artísticos que las escenas preparadas, los efectos de enfoque, o las impresiones retocadas, precisamente porque eran más puramente «fotográficas» (Newhal, 1980, 188). Los argumentos de muchos de los más destacados fotógrafos puros eran ahora resueltamente formalistas. En una conferencia de 1923, Paul Strand decía que el artista-fotógrafo debía respetar los «instrumentos de la forma, la textura y la línea, posibles e inherentes a los procesos fotográficos estrictos» (1981, 283) (Fig. 72). Ese mismo año Edward Weston fotografiaba su pulido lavabo esmaltado en blanco y dejaba testimonio en su diario de su «exaltación... por la absoluta adecuación estética a la forma» (1981, 305).

A pesar de que los fotógrafos europeos modernos tendían a hacer hincapié en las técnicas experimentales como el fotomontaje, compartían con los norteamericanos la confianza en la fotografía como arte, una confianza que muchos de los fotógrafos de ambos lados del océano Atlántico expresaban menospreciando con altivez la cuestión de las bellas artes como irrelevante. Pero, a medida que las vanguardias europeas centraron su atención de un modo creciente en los asuntos políticos y sociales, muchos de ellos empezaron a ver el formalismo como elitista y políticamente retrógrado. Karel Tiege afirmaba en un ensayo de 1931 que la «documentación sin pretensiones» tiene «un valor cultural y social inmensamente mayor que el del mero "arte"» (Teige, 1989,



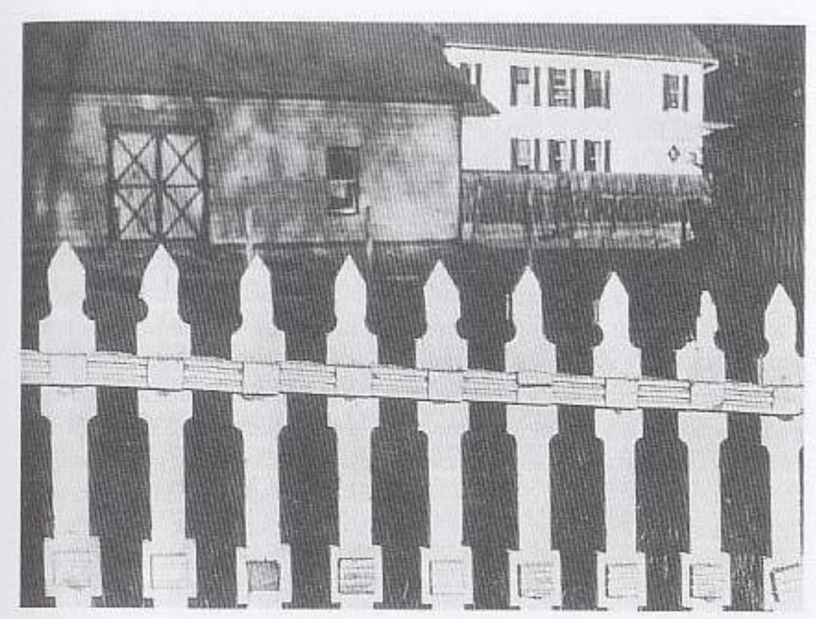


FIGURA 72. Paul Strand, *El cercado blanco, Port Kent, Nueva York* (1916). Impreso en gelatina plata, 24,7 cm × 32,7 cm. Obsequio de la Paul Strand Foundation, 1983.954a. © 2000, Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos. También © 1971 Aperture Foundation Inc./Paul Strand Archive, Millerton, N.Y.

321). Pero estas abiertas muestras de rechazo hacia el estatus del arte siguieron siendo marginales comparadas con las pretensiones artísticas de la mayoría de los modernos, especialmente en los Estados Unidos. La crisis de la Depresión llevó a muchos fotógrafos artísticos norteamericanos, como Walker Evans, por ejemplo, a hacer trabajos de documentación para el gobierno.

En 1930 incluso un museo tan serio como el Metropolitan de Nueva York empezó a aceptar fotografías para su colección permanente. En 1937, el Museo de Arte Moderno organizó una gran retrospectiva anticipándose a la conmemoración de los cien años del nacimiento de la fotografía y, en 1940, Beaumont Newhall fue nombrado director del primer departamento de fotografía de un importante museo norteamericano. Newhall adoptó tres prácticas que habrían de dominar la asimilación de la fotografía por parte de los museos de arte norteamericanos.

En primer lugar, incluyó en la colección muchas imágenes hechas originalmente con propósitos científicos, periodísticos o gubernamentales, tales como la documentación de las calles de París de Charles Marville en 1860, las fotografías topográficas del Oeste americano para la U. S. Survey hechas por William Henry Jackson, o las fotografías del estudio de Mathew Brady sobre la Guerra Civil norteamericana. En segundo lugar, cada fotografía, independientemente de su intención original o de su uso, era tratada como un objeto estético singular, acabado, enmarcado y colgado a la altura de los ojos. Por último, Newhall adoptó la noción sacada de los historiadores del arte de que existe un canon de obras maestras y de genios, combinando con habilidad argumentos expresionistas, formalistas y puristas, para justificar la asimilación de imágenes procedentes del periodismo o de la documentación: «De la prodigiosa producción de los últimos cien años sólo unas pocas grandes fotos han sobrevivido —fotos que son la expresión personal de las emociones de sus realizadores, fotos que han hecho un uso completo de las características inherentes al medio fotográfico. Estas fotos vivas son, en el sentido pleno de la palabra, obras de arte» (Phillips, 1989, 20).[2]

## Anti-Arte

Durante el mismo período, comprendido entre 1936 y 1938, en que el Museo de Arte Moderno exhibía su retrospectiva sobre la fotografía, también acogió exposiciones sobre cubismo, abstracción, dadaísmo/surrealismo y sobre la Bauhaus. El hecho de que se exhibiesen obras cubistas y abstractas refleja con exactitud cuál era la misión original del museo, así como también su atención al formalismo fotográfico y al diseño industrial resulta muy significativa. Pero en el intento de asimilar movimientos tales como el dadaísmo, el surrealismo y la Bauhaus, que eran profundamente críticos, cuando no hostiles, a los supuestos de las bellas artes, el museo ofrecía además un caso ejemplar de la habilidad del sistema de las bellas artes para apropiarse de obras realizadas por quienes

2. Durante años, la perspectiva enunciada por Newhall dominó la historia de la fotografía a la cual hizo notables contribuciones (1980, 1982), pero existen otras fuentes (Goldberg, 1981; Phillips, 1989) y recopilaciones de ensayos (Bolton, 1989; Solomon-Godeau, 1991) que han sugerido un relato más complejo.



se les oponían. Los historiadores formalistas contribuyeron a esto al tratar dichos movimientos como si fueran simples estilos o tendencias particulares del arte moderno, aunque muchos de los representantes del dadaísmo/surrealismo y del constructivismo ruso hubieran atacado a conciencia la institución del arte como tal (Bürger, 1984). Aun cuando algunos de los miembros del dadaísmo o del constructivismo hubieran sido más o menos apaciguados por efecto del hechizo que ejercían sobre ellos los ideales de las bellas artes, el *ethos* antiartístico había sido uno de los rasgos definitorios de ambos movimientos.

El dadaísmo empezó en Zurich en 1917 y pronto se extendió a Berlín, París y otras ciudades como una protesta contra una guerra en la que cada bando pretendía estar defendiendo los valores culturales más elevados de su propia nación (Richter, 1965). El dadaísmo tomó muchas de sus ideas y técnicas de las contundentes declaraciones y actividades del futurismo italiano de 1911-1914, especialmente de sus poemas de sílabas inconexas, de su «entonación sucia» en la música, y de sus provocativas actuaciones vespertinas, que rompían con todos los valores establecidos. Pero los futuristas no tenían una voluntad antiartística; simplemente querían un «arte del futuro», igual que los dadaístas. Entre quienes se sumaron al anti-arte del dadaísmo, Tristan Tzara fue tal vez el provocador más hábil: «ARTE —una palabra de loro— reemplazada por DADA, PLESIOSAURIO, o pañuelo» (Motherwell, 1989, 82). Georg Grosz, como otros dadaístas de Berlín, se manifestaba más político en su hostilidad al arte y recuerda haber descargado su golpe sobre el «llamado arte sacro de las estrúcturas góticas y los cubos mientras los mariscales pintaban con sangre» (Erickson, 1984, 43).

Las brutales caricaturas de Georg Grosz y los sarcásticos fotomontajes de Hannah Höch y John Heartfield constituían brillantes ataques a los opresores industriales, militares y al naciente movimiento fascista. El dibujo de Grosz de 1921, *A las cinco en punto de la mañana*, muestra, en la parte inferior, a algunos industriales ricos de pie corrompiendo a una multitud de trabajadores, al tiempo que, en la parte superior, se muestra como éstos se arrastran hacia las fábricas. En una vena menos política, los *readymade* de Marcel Duchamp —objetos ordinarios a los cuales asignaba un título como el que le puso a la pala de nieve, *Anticipo del brazo roto*— parodiaban la sacrosanta «obra de arte». Man Ray proporcionó algunos *readymade* «retocados» memorables tales como *Obsequio*, una plancha ordinaria con una hilera de pinchos en el cen-

tro cuyos afilados dientes de tiburón la hacían tan ingeniosamente inútil como delirantemente amenazadora. La mayoría de los dadaístas, ya fueran de Zurich, de París o de Nueva York, no deseaba abolir el arte sino integrarlo a la vida. «El Arte», declaraba Tzara, «no es la manifestación más valiosa de la vida. El Arte no tiene el valor celestial y universal que la gente quiere atribuirle... El dadaísmo introduce el arte en la vida cotidiana y viceversa» (Motherwell, 1989, 248). Una vez más, los dadaístas de Berlín eran más radicales, pues consideraban que la única manera de reunificar el arte y la vida era poner ambas cosas al servicio de la revolución socialista. En París, los sucesores surrealistas del dadaísmo a veces proclamaban que ellos no constituían sólo un movimiento artístico sino una filosofía y una revolución social. Usaban el sueño y el inconsciente no sólo como una técnica artística —la «escritura automática» de André Breton—, sino también como un instrumento de cuestionamiento social, lo cual explica que titularan el nuevo periódico que fundaron en 1930, *La révolution surréaliste*.

Pero aunque el dadaísmo y el surrealismo desafiaron al moderno sistema del arte, sucumbieron a su fuerza persuasiva (algo de lo que se dio cuenta Duchamp, cuyo más famoso *readymade*, *Fuente*, analizaremos en el próximo capítulo). La mayor parte de la visión vigente de la superior libertad del artista y del genio permanecieron intactas tanto en el surrealismo como en el dadaísmo. Con excepción de Sophie Taeuber-Arp y unas pocas mujeres surrealistas que penetraron en el reino de la artesanía, el principal efecto de los experimentos modernos con el azar, los agregados y las imágenes *readymade* contribuyeron a separar al poeta y al artista, como profetas del inconsciente, del escritor ordinario o del artesano. Muchos de los surrealistas se sentían especialmente «incapaces... de renunciar al ideal moderno del arte como valor absoluto» (Wolin, 1994, 137). De hecho, la posterior incorporación del dadaísmo y del surrealismo a la historia del arte, a la literatura y a los museos de arte había sido prefigurada por su primer público. Tal y como escribió el crítico Albert Gliezes del dadaísmo en el París de 1920, el público se «componía de buscadores de curiosidades y de personajes de los *boulevard* de París, los árbitros de la moda artística en los círculos *snobs*. Estos elementos estaban a la busca de la "dirección moderna"» (Motherwell, 1989, 302).

Si las provocaciones de Tzara parecen irrelevantes y las de Breton demasiado esótericas, las declaraciones de los constructivistas rusos



eran de una importancia social potencialmente mayor, dadas las raíces marxistas del constructivismo y la confianza en encontrar una oportunidad de contribuir a la construcción de una nueva sociedad. El constructivismo ruso del período revolucionario (que debe distinguirse del constructivismo estilístico de Naum Gabo desarrollado en Europa), era una combinación de la idea anterior a 1957, según la cual la obra de arte debía ser una construcción no-representacional, y la idea, posterior a 1917, de que los artistas debían convertirse en los artífices de la nueva sociedad socialista. En 1913 Vladimir Tatlin dio un paso decisivo hacia la posición constructivista cuando volvió de una visita al estudio de Picasso y empezó a hacer pinturas con relieve que muy pronto se convirtieron en construcciones tridimensionales de madera, metal, cristal y alambre. El hechizo de la pintura se había roto y la «construcción» tomó el lugar de la pintura para artistas tales como Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova y Lyubov Popova, quienes combinaban esta nueva forma con el compromiso socialista de convertirse en los representantes del Primer Grupo de Trabajo de los constructivistas. Uno de sus primeros manifiestos declaraba:

> 1. ¡Abajo el arte, viva la técnica!
> 2. ¡La religión es mentira, el arte es mentira!
> 3. Destruyamos hasta los últimos restos del pensamiento humano vinculados [al arte...]
>
> 6. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!
>
> (Elliot, 1979, 130; Lodder, 1983, 94-99)

¿Y qué debía reemplazar al «arte»? La construcción. Sólo se debe participar en la producción de un objeto útil. Tatlin elaboró su famoso modelo arquitectónico para la construcción de un gigantesco complejo gubernamental hecho de acero y cristal mezclados, el *Monumento a la Tercera Internacional*, Stepanova y Popova produjeron extraordinarias piezas de ropa y diseños textiles abstractos, y Rodchenko diseñó pósters con fotomontajes, uniformes de trabajo y muebles (Fig. 73). Pero aun así, los primeros constructivistas distinguían claramente lo que hacían tanto del trabajo manual como de las artes aplicadas: del trabajo manual en la medida en que el virtuosismo con el pincel o el cincel había sido reemplazado por precisos diseños y herramientas mecánicas; de las artes aplicadas en la medida en que la construcción era un asun-

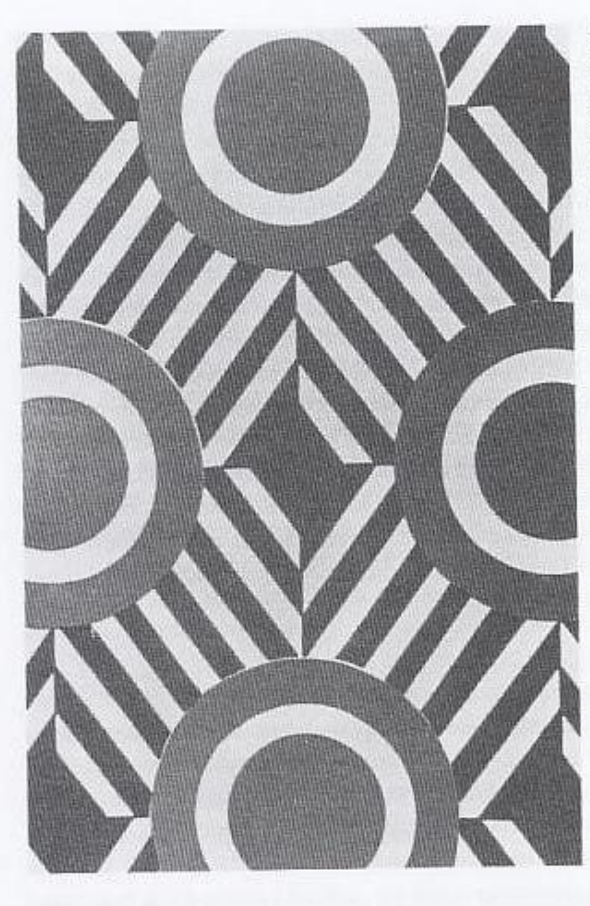


FIGURA 73. Lyubov Popova, diseño textil (1924). Tal como aparece reproducido en *Left Front of the Arts*, vol. 2, nº 2 (1924).

to de diseño absoluto, no de decoración de un objeto existente (Elliot, 1979, 130).

Fuera de Rusia, los dadaístas de Berlín —Grosz y Heartfield, por ejemplo— entendieron inmediatamente las intenciones de los constructivistas y en la Feria Dadá de 1920 en Berlín escribieron un cartel que rezaba «EL ARTE HA MUERTO: VIVA EL NUEVO ARTE MECÁNICO DE TATLIN». Pero ya en 1922 la berlinesa galería Van Diemen presentó una Primera Exposición de Arte Ruso en la que se trataba el constructivismo ruso como uno más de los estilos modernos. Un miembro del grupo de Moscú atacó este tipo de apropiación, lamentando que incluso los rusos hubieran fracasado en el intento de «alejarse del arte» (Lodder, 1983, 283). Desgraciadamente para los constructivistas, ni su moderno experimentalismo ni sus ataques antirrománticos al Arte, sobrevivieron al triunfo de Stalin. Aunque Lenin no comprendía ni sentía una especial simpatía por los modernos o por el experimentalismo vanguardista, su ministro de educación y cultura, Anatoly Lunacharsky, permitió florecer todos los estilos a principios de 1920. Pero cuando Stalin consolidó su poder en 1934, la teoría del «realismo socialista» (socialista en los contenidos, realista en el estilo) había sido desarrollada y fue impuesta por el Partido Comunista. Los líderes del partido incluso eran sospechosos de experimentar con el «arte proletario» y sólo se sentían a salvo si suscribían las versiones conformistas acerca de los elevados géneros del arte, como la pintura al óleo, la ópera y el ballet. En medio de semejante atmósfera, ningún estilo moderno (denunciado como «formalismo») o mención al anti-arte gozaron de predicamento entre los burócratas del partido, que cerraron las escuelas de arte y música, y controlaron lo que se enseñaba, se interpretaba o se publicaba.

## La Bauhaus

Aunque no se trataba de un movimiento antiartístico, la escuela de arquitectura, arte y oficios de la Bauhaus (1919-1932) también opuso resistencia al sistema establecido de las bellas artes intentando reunificar arte y oficios y restaurar el propósito social del arte. La Bauhaus fue creada por Walter Gropius, quien unió la Escuela de Bellas Artes de Weimar con su Escuela de Artes y Oficios en 1919, de donde derivaba el nuevo nombre que le dio a la escuela resultante, la *Bauhütte*, el gremio medieval de los albañiles. Fundada durante el agitado periodo político y económico que sucedió a la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, las ideas y las prácticas de la Bauhaus resultaban sospechosas tanto a los artistas tradicionales como a los conservadores políticos. Merece la pena citar el manifiesto de 1919 de Gropius para la nueva escuela, puesto que no sólo anuncia el ideal que superaría la división entre arte y oficios, sino que también refleja las dificultades que implicaba la tarea:

> Los arquitectos, los escultores, los pintores, debemos volver a los oficios... No existe una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El ar-

tista es un artesano exaltado. En algunos raros momentos de inspiración, momentos que están más allá del control de su voluntad, la gracia del cielo hace posible que su obra florezca como arte. *Pero la destreza en su oficio es esencial a todo artista*. Ahí reside una fuente de imaginación creativa. Dejadnos crear un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que levantan una arrogante barrera entre el artesano y el artista. Juntos vamos a crear una nueva construcción del futuro (Naylor, 1968, 50).

Los supuestos de Gropius captan maravillosamente la división existente entre el ideal de la superioridad del artista como genio imaginativo, capaz de crear obras autónomas, y la habilidad o el conocimiento de los materiales al servicio de las demandas funcionales del hombre de oficios o del artesano. Al poner en letra cursiva «la destreza en su oficio es esencial a todo artista», Gropius muestra hasta qué punto es consciente de lo difícil que resultará que los aspirantes a artista acepten el humilde papel de aprender las destrezas de un oficio y de trabajar cooperativamente en el diseño y la construcción funcionales (Forgács, 1991). Incluso la organización de la escuela reflejaba esta tensión, puesto que los talleres estaban presididos por dos instructores, el profesor de forma, que enseñaba diseño, y el profesor práctico, que enseñaba lo relativo a los materiales y a ciertas técnicas y destrezas. Así, en el primer taller de tejido, un joven pintor, Georg Muche, fue nombrado profesor de forma mientras que las técnicas del tejido las enseñaba Helene Börner, procedente, junto con sus telares, de la anterior escuela de artes y oficios.

La principal aspiración de Gropius no era volver a la artesanía sino aglutinar arte, oficio y técnica en la formación de los diseñadores y arquitectos. Después de unos pocos años, cada taller tenía un solo artista-diseñador como profesor, normalmente graduados de la Bauhaus que habían asumido el ideal del artista-artesano-diseñador (Gropius, 1965). Gropius se las arreglaba para atraer tanto a artistas conocidos como Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee y Theo van Doesburg, como a artistas más jovenes, como Josef y Anni Alberts, Herbert Bayer, Marcel Breuer y Lázló Moholy-Nagy, quien se convirtió en un artista muy conocido. Algunos de estos artistas nunca renunciaron a su sentido de superioridad o de autonomía, pero otros —Breuer y Moholy-Nagy, por ejemplo— se convirtieron en dedicados exponentes de la aspiración de Gropius de unificar el arte, los oficios y la técnica, al servicio de la sociedad. Gracias a la combinación de diplomacia y firmeza de Gropius, los estudiantes no sólo se embebieron de la teoría artística moderna de Van Doesburg, Kandinsky y Klee, sino que además aprendieron las destrezas prácticas y la naturaleza de los materiales en el campo del tejido, la alfarería y el trabajo con metales antes de ingresar en los cursos finales de arquitectura. Cuando, en 1926, la Bauhaus se vio obligada a trasladarse a Dessau, Gropius diseñó el edificio principal en un severo estilo moderno y lo amuebló con sillas, mesas y lámparas diseñadas y producidas en los talleres de la Bauhaus (Fig. 74). Con el tiempo, cada vez más diseños modernos de la Bauhaus, como las famosas sillas tubulares de Breuer, las lámparas de Marianne Brandt y los tejidos de Gunta Stölzl obtuvieron éxito en las competiciones internacionales y fueron adquiridos para su producción industrial. El resultado a largo plazo, aunque no fue el «arte del pueblo y para el pueblo» de Morris, fueron adornos, utensilios y accesorios de un excepcional diseño moderno y a un precio más asequible que los objetos producidos a mano por los gremios de las artes y los oficios (Whitford, 1984) (Fig. 75).

En la época en que Gropius renunció a la dirección de la Bauhaus, en 1928, para dedicarse a su propio trabajo arquitectónico, la escuela era el principal centro para el diseño moderno y se revisaron sus programas para que llegara a ser también la más importante en la educación de arquitectura. Para entender lo que pasó en la Bauhaus, es preciso echar un vistazo al debate general entre los arquitectos modernos acerca de las implicaciones de materiales nuevos como el acero, el aluminio, el cristal y el cemento armado. Algunos modernos consideraron los nuevos materiales industriales como oportunidades para la expresión artística, mientras que otros percibían los nuevos materiales como una oportunidad para diseñar las necesarias casas familiares asequibles o fábricas y escuelas en condiciones. Tanto las aspiraciones formales de la arquitectura, como las funcionales, se teñían ahora de un nuevo color merced a la apropiación de nuevas técnicas. Cuando Louis Sullivan acuñó la famosa frase «La forma sigue a la función» en 1890, quería señalar la importancia que tenían los nuevos materiales y técnicas para satisfacer las necesidades humanas. Pero cuando Le Corbusier ensalzó la función en 1923, la entendía en un sentido más técnológico que se combinaba con el arte «puro» de la abstracción geométrica, de manera que la casa se convertía en una «máquina para vivir» (Le Corbusier, [1923] 1986) (Fig.70). Esto no disminuía en absoluto la elevada noción



FIGURA 74. Walter Gropius, *Bauhaus*, Dessau, Alemania (1925-1926). Detalle del exterior. Foto cortesía de Marburg/Art Resource, Nueva York.

que Le Corbusier tenía de la arquitectura como una de las bellas artes o del arquitecto como el heroico-artista-redentor de la sociedad. A pesar de que hubo algunos arquitectos que defendieron la autonomía completa de los aspectos formales de la arquitectura, la mayoría de ellos, incluido Le Corbusier, intentaban equilibrar los componentes estético, funcional y tecnológico.[3]

3. El historiador del arte Geoffrey Scott, por ejemplo, defendía la idea de que «los efectos ópticos y los requisitos estructurales» eran distintos, y el arquitecto checo Pavel Janak atribuía primacía a la expresión artística tanto sobre la función como sobre la técnica. Los tumbos en la carrera del talentoso Bruno Taut ilustran cuán difícil resultaba mantener unidas ambas dimensiones: osciló entre un temprano sueño de que «la arquitectura no tiene otro propósito que el de ser bella» y la exaltación socialista como miembro del Worker's Council for Art tras la guerra y, por último, recapituló posiciones desembocando en una noción según la cual la función y la construcción estaban subordinadas al «arte de la proporción».





FIGURA 75. Marcel Breuer, silla, modelo B32 (ca. 1931). Cortesía del Victoria and Albert Museum, Londres/Art Resource, Nueva York.

Si la labor educativa y de diseño de Gropius en la Bauhaus hasta 1928 había sido orientada por una visión según la cual debían equilibrarse arte y función, su sucesor, Hannes Meyer, se decantó hacia el extremo funcionalista y tecnológico: «La construcción es un proceso técnico, no estético, e indefectiblemente la concepción artística de una casa contradice su función práctica» (Kruft, 1994, 386). La visión arquitectónica de Meyers era una combinación de un austero estilo moderno con un compromiso de enseñar a los estudiantes a diseñar de un modo «funcional-constructivo-colectivo» (Droste, 1998, 166). En 1930 Meyer fue destituido por su pensamiento comunista y reemplazado por

el apolítico Ludwig Mies van der Rohe, quien modificó el currículo de la Bauhaus y se decantó por la pura teoría arquitectónica y de diseño, eliminando los requisitos de destrezas manuales o artesanales y convirtiendo los talleres en estudios de diseño. Aunque Mies enfatizó las determinaciones tecnológicas de la arquitectura y la necesidad de diseños austeros, tenía un refinado sentido de la forma y una preferencia por los materiales nobles, que siempre brindaban a sus edificios una sutil dimensión estética. Mientras que para Meyer la arquitectura era sólo Construcción (*Bauen*), para Mies se trataba de Arte de Construir (*Baukunst*), y mientras que Meyer aleccionaba a sus estudiantes con problemas de diseño definidos por necesidades sociales específicas, los problemas de Mies eran puras tareas de diseño con unas pocas especificaciones. Según la enseñanza de Mies en la Bauhaus, «la arquitectura era arte, confrontación con el espacio, proporción y material» (Droste 1998, 212-14). Y así, la Bauhaus misma, fundada para unir las artes y oficios, lo estético y lo funcional, pasó sus últimos cuatro años balanceándose entre los dos polos del arte dividido.

Mientras tanto, Hitler y los nazis habían iniciado su marcha al poder explotando el resentimiento y el descontento de una nación derrotada que ahora sufría los efectos de la Gran Depresión. Tal y como descubrieron muy pronto los escritores, pintores y compositores alemanes, Hitler detestaba el arte moderno en cualquiera de sus formas. Más tarde, los nazis organizaron una infame exposición titulada «Arte degenerado» (1937) y atacaron la literatura y la música modernas, que eran contrapuestas a la música «alemana» de Wagner en cuanto modelo adecuado. En arquitectura, Hitler encargó monumentales obras neoclásicas con cientos de columnas para sus dependencias públicas, aunque para las casas de los nazis defendió un aspecto alemán popular tradicional. Una de las primeras conquistas políticas de los nazis para conseguir el poder total fue la victoria electoral de Dessau en 1931, a partir de la cual empezaron inmediatamente a asediar a la Bauhaus hasta que en 1932 la cerraron definitivamente. Mies van der Rohe intentó hacerla revivir como escuela privada en Berlín, pero apenas pudo funcionar hasta 1933, cuando Hitler llegó al poder y la policía la cerró.

Muchos de los profesores de la Bauhaus, incluido Gropius, Moholy-Nagy y Mies van der Rohe, emigraron a Estados Unidos, donde tenían una gran influencia (Gropius, 1965). A pesar de las declaraciones de Gropius y del ejemplo de los experimentos de la Bauhaus para reunificar el arte y los oficios en 1920, los últimos diseños modernos y los movimientos arquitectónicos en Norteamérica y Europa no podrían superar la separación entre el diseñador (artista) y el realizador (artesano). En cuanto objetos funcionales producidos en serie para su distribución comercial, los productos de diseño siguieron siendo parte de las artes menores incluso cuando eran emplazados en lugares como el Museo de Arte Moderno. En los museos los tejidos, las sillas y las lámparas pocas veces se exhiben como obras o modelos plenamente satisfactorios desde el punto de vista de su función, sino como ejemplos del desarrollo estilístico formal o del genio expresivo del artista-diseñador. Igual que movimientos tan absolutamente distintos entre sí como el dadaísmo/surrealismo y el constructivismo ruso, el ideal y la práctica de la Bauhaus habían combinado la modernidad con la voluntad de superar la separación entre el arte y la vida cotidiana. Al reforzar el triunfo de la modernidad y del funcionalismo en el diseño de los objetos cotidianos, la Bauhaus se acercó a sus objetivos de reunificar el arte y la vida cotidiana más de lo que lo hicieron el dadaísmo o el constructivismo ruso. Aun así los tres movimientos han sido asimilados por la historia del arte formalista y por los museos de arte como estilos y teorías del arte, de tal modo que su protesta contra el aislamiento del arte quedó neutralizada.

### Tres filósofos-críticos sobre la división del arte

Quiero concluir estas observaciones sobre los procesos de asimilación y resistencia en los primeros años de la modernidad atendiendo someramente a tres filósofos-críticos que fueron más allá de los problemas internos generados por la modernidad para centrarse directamente en la división subyacente entre arte y artesanía en 1930: el idealista británico R. G. Collingwood, que intentó reforzar la división, el pragmatista norteamericano John Dewey, que intentó disolverla, y el místico y marxista judío-alemán Walter Benjamin, quien intentó trascenderla. En cualquier caso, el pensamiento de estos autores sólo puede ser entendido de un modo adecuado si tenemos en cuenta que la cultura europea, traumatizada por la matanza de la Primera Guerra Mundial y las desastrosas consecuencias revolucionarias que desembocaron en el fascismo en Italia y el comunismo en Rusia, estaba profundamente agita-

da en 1930 por la Gran Depresión y el ascenso de Hitler y Stalin. En semejante ambiente, muchos artistas y críticos, tanto europeos como norteamericanos, dieron la espalda a la abstracción moderna y al experimentalismo para abrazar los estilos representativos, que parecían instrumentos más adecuados para transmitir un mensaje político.

La defensa de Collingwood de la división de las bellas artes y los oficios en sus escritos de 1920 y 1930 es particularmente interesante para nuestros propósitos puesto que él reconocía explícitamente que la moderna polaridad de bellas artes *versus* oficios sólo se remontaba al siglo XVIII, antes del cual la palabra «arte» significaba algo muy parecido a «oficio» y los artistas se consideraban «a sí mismos como artesanos» (1938, 6). La tarea de Collingwood era complicada porque no sólo quería refrendar la lucha de los modernos contra la representación sino también exponer el error que implicaba suponer que el arte genuino podía servir a fines políticos (se quejaba de que «nuestros jóvenes escritores» se orienten por «la propaganda... del comunismo») (1938, 71). Collingwood estaba convencido de que la mayoría de los individuos se equivocaba al considerar arte las obras artesanales utilitarias o representativas, como los retratos o los himnos, en lugar de entenderlas en su sentido estético «propio». La artesanía, según Collingwood, es cualquier trabajo que deliberadamente recurre a una técnica (como la representación) para conseguir un efecto específico en su público. Las artes representacionales, ya sean las canciones patrióticas, los paisajes o la poesía moralista como la de Kipling, persiguen generar emociones específicas que serán útiles en la vida práctica. Junto a estas «mágicas» artesanías útiles, Collingwood también excluye del arte, en cuanto artesanía para el «entretenimiento», las historias detectivescas, la música para bailar, los *shows* radiofónicos y las películas —las cuales buscan despertar emociones sólo por diversión. En contraste con las artesanías útiles y las dedicadas al entretenimiento, el verdadero arte es un acto de expresión imaginativa que requiere comprensión interpretativa. Al contrario de lo que sucede con el artesano, que persigue un resultado preconcebido, el verdadero artista no sabe de antemano el resultado del proceso de descubrimiento y de creación (1930). A pesar de las apariencias, la reafirmación de los supuestos de las bellas artes por parte de Collingwood no asigna medios o géneros al reino de los oficios; lo que permite saber si algo debe ser considerado como artesanía o como arte es la *manera* en que el artista emplea el medio. Collingwood parecía concebir a la mayoría de las películas como artesanías del entretenimiento o de la propaganda, dado el empleo de la técnica para obtener un efecto determinado, pero su teoría contemplaría la posibilidad de que un verdadero artista usara el medio cinematográfico para descubrirse a sí mismo a través de la imaginación y la creación. Aun así, el precio que la teoría expresionista de Collingwood acaba pagando por su apertura a una asimilación selectiva al «arte cabal» es el mismo que pagaron las teorías formalistas: la eliminación de la función específica y la devaluación de la técnica.

Al mismo tiempo que Collingwood exponía lo que consideraba el error o la confusión entre artesanía y arte cabal, John Dewey atacaba contundentemente la separación entre las bellas artes y las artes útiles y, en general, la escisión entre el arte y la vida: «Establecer una diferencia de *tipo* entre las artes útiles y las bellas artes es... absurdo... la única distinción *básica* es la que puede hacerse entre mal arte y buen arte, y ésta... se aplica igualmente tanto a las cosas útiles como a las cosas bellas» ([1925] 1988, 282-83). Como Collingwood, Dewey defendía la modernidad, y rechazaba especialmente la idea de un «arte proletario», procedente de la Unión Soviética (1934, 344). Pero, a diferencia de Collingwood, él quería no sólo incluir en el arte las convencionales artes aplicadas y populares, sino también identificar una dimensión «artística» en las actividades cotidianas, desde la costura y el canto hasta la jardinería y los deportes. La clave del esfuerzo de Dewey para reunificar el arte y la vida cotidiana era su reformulación de la idea de lo estético: había que concebirla como una dimensión de toda la experiencia humana antes que como un tipo de experiencia separada. Para Dewey el núcleo de cualquier experiencia memorable es el sentimiento de armonía que se experimenta después de un momento previo de desequilibrio. La única cosa que permite distinguir la experiencia estética de otros tipos de experiencia es que la primera constituye un momento particularmente integrado y consumado de ese tipo de armonía. Aunque todas las artes, desde la cocina hasta la pintura, implican un cierto grado de experiencia integradora o estética, «las bellas artes descansan en este hecho y lo potencian hasta su máxima expresión» (1934, 26, 195). Dewey enfatiza que la utilidad no tiene por qué interferir con la posibilidad de tener una experiencia estética armonizadora tras el desequilibrio; a la persona que usa una taza de té no le está vetado disfrutar de su aspecto estético más que a un pescador que come su pes-

ca disfrutar el placer estético de la cata (1934, 13-15, 46-56, 261). El verdadero arte es «simultáneamente instrumental y consumatorio», y cada vez que dividimos el arte en útil y bello «destruimos su significado intrínseco» ([1925] 1988, 271). Una consecuencia práctica del esfuerzo de Dewey en unificar las bellas artes y las artes útiles fue el modo en que su acaudalado amigo, Albert Barnes, expuso su colección de elaboradas bisagras rústicas entre los pintores modernos de todo el mundo en su museo privado de Pennsylvania.

Dewey estableció claramente una continuidad entre las bellas artes y los oficios al permitir que cualquier objeto útil pudiera ser susceptible de una experiencia estética, pero existen otros pasajes en *El arte como experiencia* donde recalifica tanto las destrezas del oficio como el uso específico. En ocasiones establecía una dicotomía entre la «mera utilidad», en la cual somos indiferentes al objeto en sí mismo, y «la experiencia estética», en la que somos indiferentes al uso. La «obra de arte estética... sirve a la vida en lugar de prescribir un modo de vivir definido y limitado» (1934, 135). El esfuerzo de Dewey por superar la polaridad de bellas artes *versus* arte útil flaqueaba en este punto. En lugar de situar la dimensión estética de los objetos útiles *en* su uso en el sentido normal de la palabra —a saber, en sus funciones específicas—, Dewey, igual que Emerson, a menudo sitúa la cualidad estética en un metafórico «uso» para los «fines de la vida». Aunque Dewey brinda un papel más positivo a la función en las artes, la técnica y lo material del que incluso les asignaran las teorías formalistas de Riegl o expresionistas de Collingwood, su posición en torno a las artes útiles acaba resultando ambigua. No obstante, Dewey sigue siendo una figura clave para la tradición de la resistencia, y ha habido un resurgimiento del interés en su tentativa de reconstruir los conceptos de arte y de estética (Shusterman, 2000).

A finales de 1920 y principios de 1930, Walter Benjamin tuvo que sobrevivir en una Alemania sometida a una devastadora inflación, al desempleo y la violencia política, y su única fuente de ingresos eran los artículos que escribía. Cuando los nazis llegaron al poder, se fue a París, con un pequeño estipendio otorgado por el Instituto Alemán para la Investigación Social, una institución que en aquella época ya se había exiliado a Norteamérica. Los tempranos estudios literarios y especulaciones de Benjamin se habían formado en la tradición mística judía, pero en 1930 ya había derivado hacia una perspectiva materialista —aunque



nunca abandonó su utopismo religioso. En su citado ensayo de 1936, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», Benjamin explica que hasta la época de los medios de masas, la obra de arte había poseído un «aura». En la Edad Media y el Renacimiento, tenía un aura religiosa, derivada principalmente de lo que representaba; a principios del periodo moderno, la obra de arte fue secularizándose paulatinamente, y su aura fue convirtiéndose en el aura estética de la obra única, autónoma, una suerte de religión del Arte. Pero en el siglo XX, afirmaba, el aura de la obra singular se había devaluado a causa de medios de masas como la fotografía, las películas y la grabación de sonido, que producen múltiples copias muy baratas. Benjamin sugiere además que estos nuevos medios constituyen las formas artísticas cruciales del siglo XX porque liberan al arte de su aislamiento estético y le permiten realizar una función política e informativa en la vida cotidiana (1969, 217-52).

La acogida entusiasta de Benjamin a los medios de masas y su rechazo de la obra de arte autónoma ha sido muy criticada, empezando por Theodor Adorno.[4] Pero muchos otros escritos de Benjamin son aún más ambiguos que el ocasional marxismo ortodoxo de su ensayo más famoso. En «El narrador», por ejemplo, defiende que los relatos orales narrados por campesinos, artesanos y mercaderes en la sociedad preindustrial constituían un oficio que se nutría de la experiencia personal y se abastecía de la sabiduría tradicional de los proverbios. Pero la llegada de la imprenta disminuyó progresivamente el papel de los relatos personales puesto que los géneros como la novela, con su escritor-artista aislado y sus solitarios lectores, empezaron a ocupar el lugar de los relatos orales. Benjamin describe el oficio del narrador con una evidente nostalgia, y Bernd Witte ha sugerido que debe asociarse esta nostalgia a la admiración de Benjamin por los «escritores operantes»* que aparecieron en la Unión Soviética antes de que Stalin los eliminase (Witte, 1991). De acuerdo con el ensayo de Benjamin titulado «El autor

4. Adorno explicaba que las vanguardias más difíciles, como la de Schönberg o la de Kafka, no se limitaban a alentar una contemplación estética apolítica, y añadía que los medios de masas, en cambio, eran instrumentos retrógrados de una «industria cultural» capitalista que convertía a los trabajadores en consumidores pasivos. Otros han considerado el concepto de «aura» como algo confuso y discutible.

* Nos acogemos a la traducción del término que Jesús Aguirre hace en el artículo «El autor como productor» en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975. *(N. de los T.)*

como productor», en la figura del «escritor operante» «la distinción entre el autor y el público» empieza a desaparecer y «el lector está siempre en condiciones de convertirse en escritor». La escritura deja de ser un arte especializado y deviene una práctica cotidiana (1986, 225). En 1940 Benjamin huyó de los ejércitos alemanes que avanzaban hacia la frontera española; cuando su grupo fue detenido, temió ser capturado y se suicidó. Benjamin nunca tuvo la ocasión de reconciliar la dimensión mística y el materialismo en su pensamiento sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica, pero muchos han situado sus ensayos entre los textos más sugerentes del siglo XX para la reflexión sobre el arte dividido.

### La modernidad y el formalismo triunfantes

Después de la Segunda Guerra Mundial, los mundos artísticos de la música, la literatura y la pintura volvieron a las luchas internas de la modernidad. El existencialismo en Francia fue un foco, de singular intensidad, para una literatura comprometida socialmente, pero en los Estados Unidos la preocupación por las cuestiones sociales y el uso de los estilos representativos se desprestigió rápidamente, tanto en la literatura como en la pintura, al tiempo que la experimentación moderna revivía y triunfaba, gracias en parte a las lecciones aprendidas durante los años cuarenta de los muchos exiliados europeos. Paralelamente a este cambio en las artes en sí mismas, las teorías formalistas ganaron peso entre los críticos literarios (Cleanth Brooks), los de artes visuales (Clement Greenberg) y los estetas (Monroe Beardsley). Las exploraciones fundamentales de las subyacentes divisiones entre arte y artesanía o arte y sociedad, como las promulgadas por Collingwood, Dewey y Benjamin pasaron a un segundo plano junto con la conciencia social en el arte, la literatura y la música de los años treinta y de los años de la guerra. En las artes visuales, algunos críticos defensores del expresionismo abstracto de Jackson Pollock y de Willem de Kooning estaban en condiciones de negar que las obras realistas fueran verdadero arte. En los departamentos de literatura y de crítica literaria, el movimiento formalista denominado ahora New Criticism (Nueva crítica) se hizo dominante, y los estudiantes fueron alentados a centrarse en el análisis interno detallado de los poemas o las novelas, en detrimento del análisis de



los orígenes biográficos o de las implicaciones políticas. Representantes de la vanguardia musical como Pierre Boulez estaban en condiciones de considerar las composiciones tonales como no útiles y Milton Babbitt convirtió en virtud el escaso público de la música moderna en un famoso ensayo de 1958, «¿A quién le importa si escuchas?» (Schwartz y Childs, 1998).

En 1950, la modernidad y el formalismo recibieron un inesperado impulso de la Guerra Fría. Con la memoria de Hitler y de los nazis aún fresca y con el ministro de cultura de Stalin, Andrei Zhdanov, condenando incansablemente en público «el formalismo» como un signo de la «decadencia» del capitalismo, los modernos y los formalistas ahora adquirían el *cachet* del antitotalitarismo. Con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos, el Museo de Arte Moderno promovió exposiciones itinerantes de pintura expresionista abstracta presentadas como signo de la libertad creativa y del liderazgo artístico de Norteamérica por contraste con la censura y el estancamiento del bloque censor comunista. En la Alemania Occidental, los pósters de la exposición anual *Documenta* de arte contemporáneo, inaugurada en Kassel en 1956, rezaban: «El Arte Abstracto es el idioma del mundo libre». Mientras tanto, en Darmstadt una serie de «cursos de verano para la nueva música», hoy en día legendarios, que habían funcionado desde 1946, obtuvieron la aceptación internacional de los compositores de vanguardia, incluido Pierre Boulez, Luciano Berio y Karlheinz Stockhausen. Los primeros participantes en Darmstadt no podían evitar ser conscientes de la condena soviética del formalismo en música puesto que había sido reiterada por parte del Comité Central del Partido Comunista en 1948, el año del bloqueo de Berlín y del puente aéreo organizado por los aliados. No es de extrañar que uno de los más importantes filósofos que escribió sobre la estética musical, Theodor Adorno, defendiese el serialismo tanto frente a la música popular occidental («la industria capitalista del entretenimiento») como frente a la música tonal preferida por el público de música sinfónica norteamericano y por los «marxistas vulgares» de la Europa Oriental. Aun así, Karol Berger ha apuntado que cuando Stalin murió en 1955, los partidos de países comunistas como Polonia se dieron cuenta de que la abstracción moderna en música era políticamente inofensiva. Al mismo tiempo, las vanguardias musicales de la Europa occidental asumían «el confortable papel de... combinar la aprobación oficial... con la autocomplaciente imagen de la subversión antiburguesa», mientras las van-

guardias musicales norteamericanas «alcanzaban firmes posiciones en las universidades».

A mediados de los años cincuenta, Nueva York se había convertido en la meca mundial de las artes, y los compositores, escritores y artistas norteamericanos despuntaban como celebridades internacionales. Simultáneamente, los programas en los departamentos universitarios de literatura y las escuelas de teatro y de bellas artes aumentaron y el número de inscripciones se incrementó considerablemente. En las artes visuales aparecían nuevos medios como la cerámica, el tejido, la fotografía y el cine, que la mayoría de los individuos había aprendido previamente en escuelas comerciales o como aprendices. El proceso más generalizado de asimilación de los nuevos géneros y de las nuevas artes a las instituciones de las bellas artes se desarrollaba ahora en un ambiente socioeconómico expansivo y optimista. En los Estados Unidos el arte recibió en 1964 una mayor consagración por parte del público gracias a la creación del Fondo Nacional para las Artes, a la que sucedió una expansión sin precedentes de galerías, museos, sinfonías, compañías de danza y teatro, festivales artísticos, revistas literarias, premios, y consejos de arte locales y estatales. El Arte era por fin reconocido públicamente en un país que nunca había tenido entre sus prioridades la cultura. De hecho, la retórica del elevado lugar que el arte ocupa en la vida fue tal, que la reacción desde el interior del propio mundo del arte no se hizo esperar: se produjo en la forma del arte *pop*, especialmente en la exaltación por parte de Andy Warhol de nociones como la de «originalidad» con sus imágenes derivadas de la publicidad o las nuevas fotografías, y el nombre de su estudio —donde los asistentes solían hacer la mayor parte del trabajo—, «La Factoría». Naturalmente, con la excepción de unos pocos incombustibles reaccionarios formalistas como Clement Greenberg, estos detalles no hacían sino incrementar la reputación artística de Warhol. Así, la subyacente polaridad entre arte y oficios continuó distorsionando la producción y la recepción de las artes, complicada ahora con los procesos de asimilación y de resistencia. El siguiente capítulo concluirá con unos pocos ejemplos de la segunda mitad del siglo pasado.



# 15. ¿MÁS ALLÁ DEL ARTE Y DE LA ARTESANÍA?

Cuando Carolee Schneemann fue invitada al Festival de Cine de Telluride en 1977 para proyectar su película *Kitch's Last Meal*, se la provocó a «salirse de su papel» y ponerse directamente frente al público. En su intervención, Schneemann se desnudó y se untó el cuerpo de barro, y después empezó a desenrollar lentamente un pergamino que iba leyendo a medida que lo extraía de su vagina. Describía el enfrentamiento con un realizador que se quejaba del «desorden íntimo... la sensibilidad a flor de piel... la indulgencia confesional» de sus películas. Conocida como *Interior Scroll* (Rollo Interior), la *performance* de Schneemann planteaba temas en distintos niveles —la identidad de las mujeres como creadoras y procreadoras, el lugar de la experiencia personal en la creación artística y el cuerpo como fuente de saber. Como la mayoría del arte de la *performance* de los años setenta, *Interior Scroll* pretendía alcanzar lo que Schneemann denominaba «el distanciamiento de la percepción del público», la mirada, la escucha o la lectura pasivas que habitualmente se dispensa a las películas, la música o la literatura (Sayre, 1989, 90).

Aunque desde 1970 las artes se han caracterizado por el pluralismo y han rehuido la generalización, es justo afirmar que una de las principales tendencias de los últimos treinta años ha consistido en intentar reintegrar, desde la esfera de la intimidad personal hasta la de la agitada política, el arte a la vida. Así, la cultura occidental, como un compulsivo individuo que no puede evitar repetir las mismas acciones una y otra vez, parece haber sido incapaz de evitar la repetición del tipo de división merced a la cual separó en un origen el arte en bellas artes *versus* artesanía, segregando al arte del resto de la sociedad. Pero esta reiterada división se ha embrollado en los procesos de asimilación y de re-

sistencia, los cuales, de diversas maneras, han tendido a ponerla en cuestión. En este capítulo examinaré algunas de las paradojas y de las distorsiones resultantes de la relación recíproca entre la división de arte y artesanía y los procesos de asimilación y resistencia. Me centraré en estos efectos en relación con el arte «primitivo» o «tribal», el movimiento de los «oficios como artes», la tensión entre «arte» y «función» en arquitectura, el auge de la fotografía en cuanto arte, el temor de una «muerte de la literatura», el debate en torno a la música de masas y al cine, las diversas respuestas del mundo del arte encaminadas a conseguir que el arte y la vida se den la mano y, por último, en algunas obras de arte público controvertidas.

## Arte «primitivo»

A principios del siglo XX, los artistas europeos, desde París a Moscú, quedaron fascinados con cualquier cosa «no civilizada»: las artes de los niños, los ingenuos principiantes, los enfermos mentales, los campesinos de los pueblos, en resumidas cuentas, los «primitivos».[1] El «arte primitivo» quedó definitivamente asimilado a las instituciones artísticas a mitad de siglo, pero los ataques de 1980 a las implicaciones del término «primitivo» fueron tan unánimes, que casi ha desaparecido de las fachadas de los museos o de las portadas de los libros (Fabian, 1983; Clifford, 1988; Torgovnick, 1990). En 1983, cuando visité por primera vez el Museo Heard de Phoenix dedicado a las artes de los indios del Suroeste, las palabras «Antopología y arte primitivo» estaban todavía pegadas a la fachada; en 1991 no sólo las habían quitado sino que, además, el mismo museo presentaba una exposición titulada *La ilusión exótica: el arte, la novela y el mercado* que planteaba interrogantes acerca de la apropiación de los artefactos nativos para convertirlos en arte.

1. Uno de los mitos más populares de lo moderno es que Picasso «descubrió» el arte primitivo; la historia real acerca de cómo los objetos africanos, de Oceanía y de los indios americanos se desplazaron de las colecciones etnográficas a los museos de arte es bastante más compleja e implica muchos factores que van desde las ideas del siglo XVIII sobre el buen salvaje, pasando por la búsqueda decimonónica de los «orígenes» del Arte y la proyección de artistas como Gauguin o Conrad de la ligereza sexual y la oscura espiritualidad de los nativos, hasta los teóricos expresionistas y formalistas de principios del siglo XX como Roger Fry, quien proclamaba la «absoluta libertad plástica» de «estos anónimos salvajes» ([1920] 1956, 100).



Pero la abolición de la terminología políticamente incorrecta sólo crea la ilusión de que hemos cambiado nuestra mentalidad gracias al cambio de una palabra por otra.[2] Algunos críticos bien intencionados creen que basta con calificar hasta la exasperación el término «primitivo» de etnocéntrico, para mantener, no obstante, el «arte» como un modo universal y complementario aplicable a los objetos etnográficos, que de este modo son «elevados al estatus de obra de arte» (Price, 1989, 68). En consecuencia, esta recalificación tiende a promover sólo aquellas cosas que se adecuan a las ideas europeas de arte, mientras el resto queda relegado a la condición de artesanía, aun cuando ninguna de tales divisiones exista en el seno de las culturas de origen. En los años ochenta, por ejemplo, un Consejo Estatal Artístico en Alaska tuvo que explicar reiteradamente a los indios inuits de Alaska que las esculturas de marfil y los rosarios podían ser considerados «como arte», pero no así los cayacs y los arpones (Jones, 1986). Lo que a nosotros nos parece una división natural entre arte y artesanía resulta meramente arbitrario para quienes no están completamente aculturados e integrados al sistema del arte europeo y norteamericano. La polaridad entre arte y artesanía aparece para imponer la siguiente alternativa: o bien obligamos a las artes de esas sociedades a acomodarse a un molde ajeno, a saber, el de las (bellas) artes; o bien las denigramos como meros oficios. Para evitar el etnocentrismo negativo de relegar la música, la danza o las esculturas que admiramos al estatus de oficios, incurrimos en el etnocentrismo positivo que consiste en asimilarlos a las bellas artes. Pero la consideración de las máscaras de África o de Polinesia fuera de su contexto ritual implica desvincularlas de las costumbres: meterlas en cajas de metacrilato para que podamos contemplarlas los domingos sólo parecerá una «elevación» inevitable a quienes colocan «el arte por sí mismo» en la cumbre de los valores (Fig. 76, 77).

2. «Tribal» tiene problemas muy parecidos a los de «primitivo», pero resulta difícil encontrar un término general satisfactorio para la enorme variedad de sociedades que han producido estas obras. He adoptado la expresión «pequeña escala» como la más neutra a pesar de que no es del todo satisfactoria. Véase Anderson (1989) y Graburn (1976). En Francia, donde el Louvre hizo pública la apertura de una sección de «artes primitivas» en la primavera del año 2000, alguna gente prefiere usar el término de «*arts premiers*».

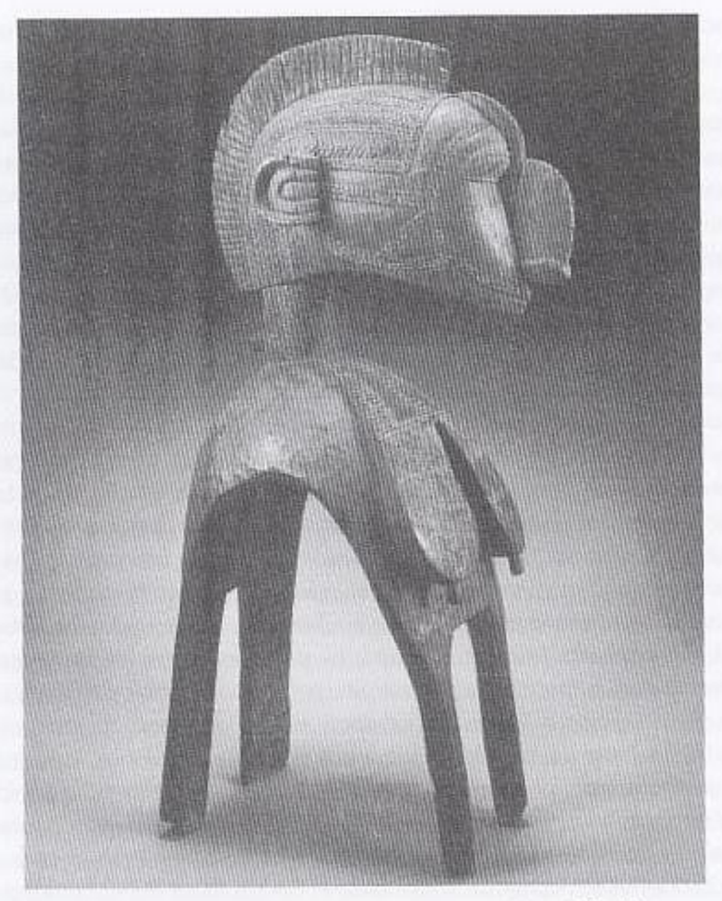


FIGURA 76. Cultura baga, cabezal (Nimba), mediados del siglo XIX a comienzos del XX; madera, residuos de tachas de metal, 199,4 cm × 61 cm, W. G. Field Fund Inc., y E. E. Ayer Endowment en memoria de Charles L. Hutchinson, 1957.160. Fotografía © 2000 Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos. Se puede ver un cabezal similar en su contexto original, compárese la figura 77 en la página siguiente.





FIGURA 77. Cultura baga, cabezal nimba con vestido (1911). Fotografía de André Arcin, *Histoire de la Guinée française* (París, A. Challamel, 1911). Esta pose, tomada antes de la época de la fotografía instantánea, no permite apreciar el dinamismo de la figura ataviada en acción, como parte de una ceremonia que incluía el sonar de los tambores, la danza y los cantos en un ritual espectacular en el que participaba una multitud.

Ningún ejemplo es más revelador del fracaso al que está abocada la tentativa de repensar el «arte» en la frase «arte primitivo» o «arte tribal» que la alarma en torno a las «falsificaciones primitivas» y el desprecio hacia el «arte turístico». En cuanto los europeos y los norteamericanos empezaron a coleccionar artefactos y a grabar la música y las danzas de las sociedades a pequeña escala como si fueran arte, la gente de estas sociedades se adaptó a las nuevas oportunidades. Hoy, la interpretación de danzas rituales y de música, o la realización de esculturas, tejidos y cacharros para los forasteros, se ha convertido en la principal fuente de ingresos para la mayoría de estas comunidades (Jules-Rosette, 1984). Pero a causa del prejuicio de las bellas artes opuestas a la artesanía, los europeos y los norteamericanos son desdeñosos con cual-

quier cosa que se haga por dinero, y sólo quieren lo que definen como auténtico. «Auténtico» significa habitualmente lo que ha sido hecho en un estilo heredado para servir a un fin tradicionalmente establecido, mientras que las cosas que se hacen para vender a los forasteros son despreciadas por falsas, turísticas o *kitsch*. En las galerías africanas de arte a veces aparece escrito en el rótulo de una máscara no sólo la «tribu» a la que pertenece sino también la frase «ha sido usada». Lo interesante de esta actitud desde un punto de vista conceptual es que las esculturas no pretenden ser «arte» en nuestro sentido, sino que, puesto que están realizadas como objetos funcionales, son consideradas como «auténtico arte tribal», mientras que las esculturas que pretenden ser «arte» en nuestro sentido —a saber, hechas para la contemplación y adquiridas principalmente por su aspecto— son reducidas al estatus de artesanía. En el contexto del mercado del «arte tribal», las distinciones tradicionales europeas entre bellas artes y artesanía desembocan en una contradicción: los artefactos útiles son elevados a la condición de arte y los artefactos inútiles quedan relegados a la categoría de artesanía.

Naturalmente, la importancia entre una máscara o una figura ritual esculpida para vender a los forasteros y las ricas combinaciones de piezas que se usan en las ceremonias *es* distinta. Pero no se trata de la diferencia entre arte y artesanía. El valor espiritual de las esculturas realizadas para usos rituales específicos no coincide con la espiritualidad que le atribuimos a las bellas artes. Un tallista de Baule produce un yelmo con expresión temible para emplearlo en danzas rituales que sirven para asegurar el buen destino de su pueblo, pero una vez que la máscara queda aislada en la vitrina de un museo de arte, fotografiada para decorar el libro que pondremos encima de nuestra mesa de centro, o inmersa en el discurso moderno sobre el arte, se incorpora a un sistema de sentido diferente. Las fábulas acerca de sus ricas asociaciones pueden resultar estremecedoramente excitantes al fatigado espectador de arte, pero la máscara se ha convertido, como Quatremère dijo refiriéndose a las piezas de altar arrebatadas a las iglesias italianas, en mero arte.[3]

3. Muchos de los mismos talleres de escultura que hacen reproducciones (o «falsificaciones», de acuerdo con el criterio de los comisarios de exposiciones y los marchantes de arte) también hacen piezas para usos rituales y tienden a considerar su profesión «como un oficio que persigue satisfacer los requisitos establecidos por los patrones» (Kasfir, 1992, 45). Entre los análisis más interesantes de los talleres de reproducción actuales, se cuenta la obra de Ross y Reichert (1983). Para lo relativo al complejo intercambio simbólico que implica el «arte turístico», véase Jules-Rosette (1984); en lo referente al mercado de arte africano, véase Steiner (1994). Para la defensa de la asimilación, véase Danto (1994), Davies (2000) y Dutton (2000); y para una crítica de la misma, véase Shiner (1994).



Existen signos de que los efectos distorsionadores de la división entre arte y artesanía empiezan a ser reconocidos por un número cada vez mayor de individuos. Aunque algunos museos siguen mostrando sus vitrinas con joyas otros, como el Museo Heard, en la exhibición de 1991 mencionada anteriormente, han señalado de un modo directo las diferencias entre el sistema europeo de las bellas artes y las tradiciones de otras culturas donde están socialmente integrados arte y artesanía. La ejemplar exposición de Susan Vogel en 1997, *Baule: African Art Western Eyes*, fue tan efectiva en cuanto a la contextualización de objetos y en el establecimiento de la diferencia que algunos críticos se quejaron de haberse sentido como en una exposición de antropología (Vogel, 1997). Los propios nativos se han sobrepuesto a las tentativas foráneas de «elevación» en algunos casos, como el de los zuni, quienes obligaron al Museo de Arte de Denver a devolverles sus Ahauuta (dioses de la guerra), o el de los kwagiulth de la costa noroeste, que agruparon sus artefactos en museos culturales organizados a partir de principios distintos de los típicos criterios con los que se rigen los museos europeos y norteamericanos (Clifford, 1988, 1997). Incluso en los museos de arte más tradicionales las voces de los indios americanos se están haciendo escuchar. Los principios de Michael Lacapa, un indio mestizo con ascendentes de las tribus apache, hopi y tewa, que se citan a continuación, acompañaron y se exhibieron en el Museo de las Artes y la Cultura Indias en Santa Fe —un nuevo tipo de museo donde los indios nativos norteamericanos contribuyen a dar forma a la investigación, la educación y las actividades expositivas.

> ¿Cómo llamamos en realidad a una pieza realizada con las manos por mi familia? En mi casa lo llamamos alfarería pintada con diseños que nos cuentan una historia. En la casa de mi madre, lo llamamos una cesta de boda para poner las mazorcas de maíz para el palafrenero de la familia. En la casa de mi abuela lo llamamos muñeca Kachina, una imagen grabada de la fuerza vital que mantiene el mundo hopi en pie. Hacemos piezas vitales

para ver, tocar y sentir. ¿Deberíamos llamarlo «arte»? Espero que no. Perdería su alma. Su vida. A su gente.[4]

En África y en el Pacífico, algunas de las sociedades a pequeña escala donde se producen artes tradicionales han sido parte durante décadas nuevos Estados-nación, cuya rápida modernización ha desmantelado definitivamente el contexto social y religioso de sus artes tradicionales. Algunas naciones africanas fundaron escuelas de arte y museos con criterios europeos, que incluso se proponían proteger la herencia cultural de estos pueblos para evitar que desaparecieran por efecto del insaciable mercado mundial del arte. Las máscaras tradicionales y las figuras esculpidas se han convertido en objetos de coleccionista para las clases altas africanas, y algunos gobiernos buscan ahora figuras originales para reproducir las piezas rituales con las que abastecer a los museos nacionales. Pero al mismo tiempo que las figuras tradicionales, la música y los rituales están desapareciendo o transformándose en géneros híbridos, muchos pintores, escultores, músicos y escritores urbanos africanos compiten con éxito en el mercado internacional usando esos géneros y estilos. Como muchos de los artistas indios norteamericanos que sufrieron la tendencia de los blancos a estereotiparlos como «artistas indios», los pintores y los escultores africanos se ven a sí mismos como simples artistas que trabajan en los sistemas globales de las bellas artes o del arte popular (Oguibe y Enzwezor, 1999). Mientras tanto, muchos coleccionistas, galerías y museos europeos y americanos no sólo han seguido manifestando su preferencia por la escultura ritual tradicional, sino que además han empezado a asimilar piezas de arte contemporáneo funcional y de arte popular africanos —desde ataúdes en forma de automóviles hasta tiradores y utensilios de peluquería (Vogel, 1991; Steiner, 1994)[5]

4. Vi esta declaración en una visita en 1997. La página *web* del museo, hacia julio del año 2000, definía la misión del mismo como la de una institución «pionera de un nuevo acercamiento a la interpretación de las artes y la cultura de los indios nativos, a partir de la cual nativos y no-nativos sean compañeros activos en la investigación, las exposiciones y la educación» (http://www.miaclab.org)

5. Algunos de los problemas que se han producido en la apropiación del arte tribal se reproducen en el anhelo de asimilar el arte folclórico a las bellas artes. El folclorista John Michael Vlach, por ejemplo, insiste en que los tapices, la alfarería y la ebanistería





No es extraño que la división entre las bellas artes y la artesanía se haya usado con vistas a la apropiación de las artes de otras culturas; lo sorprendente *es* que se haya usado para la división de los oficios que, según confiaba Morris, debía superarse. Aunque los defensores de lo que se ha llamado «el movimiento de los oficios como arte» pretendían haber dejado atrás la barrera entre las bellas artes y la artesanía, el efecto actual del movimiento ha sido el de dividir los propios estudios sobre la artesanía en abordajes artísticos o artesanales. La asimilación de los medios técnicos en las bellas artes empezó a finales de los años cincuenta desde dos flancos: por una parte, el de los artistas, quienes empezaron a apropiarse de los materiales identificados con los oficios; y, por la otra, el de los artesanos que empezaron a apropiarse a su vez de los estilos y los propósitos no funcionales de las bellas artes. Después de la Segunda Guerra Mundial, muchos departamentos universitarios de bellas artes empezaron a ofrecer programas de estudio de los oficios, lo cual implicó que los estudiantes de cerámica, textil y carpintería, que de otro modo hubieran tenido que ir a hacer de aprendices o a una escuela donde realizar su vocación, quedaron bajo el influjo del mismo tipo de historia del arte y de ideas del mundo del arte que sus compañeros, estudiantes de pintura o de escultura. Así, a finales de los años cincuenta, cuando el neodadaísmo y los artistas pop empezaron a experimentar con madera, arcilla, fibras, resinas y plásticos, algunos ceramistas, como Peter Voulkos, empezaron a incorporar elementos estilísticos del expresionismo abstracto a sus piezas y a moldear múltiples tubos y extrañas

deberían ser vistas «como iguales a las bellas artes en lugar de cómo su débil e imperfecto eco» (1991). Y Henry Glassie, aunque admite que la mayoría de las piezas populares son juzgadas por quienes las hacen y las usan en virtud de las destrezas que implican y de la función que desempeñan, afirma que no deberíamos llamarlas «oficios» sino «arte», puesto que «arte es una palabra tan exaltada entre nosotros» (1989, 50). Aunque simpatizo con el deseo de Vlach y de Glassie de que el folclore alcance el estatus de arte, es chocante que ninguno de ellos cuestione la categoría de las bellas artes, que es precisamente la causante de las distorsiones que denuncian; simplemente aspiran a integrar el folclore al arte. Las distorsiones son todavía más nefastas en la apropiación de lo que se llama arte *outsider* (marginal, periférico), en el cual las visiones religiosas o las anomalías psíquicas de sus autores son ignoradas o explotadas en favor del interés del público de arte. Véanse los artículos de Ames, Cubbs, Lippard y Metcalf en Hall y Metcalf (1994).

formas abultadas en las vasijas, o a practicarles agujeros de manera que fueran inútiles como «recipientes» (Fig. 78). Voulkos y sus seguidores muy pronto fueron denominados «escultores de cerámica» en lugar de «alfareros» o «artesanos» (Slivka, 1978). Transformaciones similares tuvieron lugar con otros medios usados por los artesanos. Lo que antes había sido la «costura» ahora era «arte de la fibra» merced al trabajo abstracto y tridimensional de Leonore Tawney, Sheila Hicks y Claire Zeisler. Los muebles hechos a mano se transformaron en «el arte de la ebanistería» por obra de gente tan variada como Sam Maloof, Wendell Castle y Richard Artschwager, cuyas aproximaciones se incorporaron a lo hasta entonces funcional para llevarlo a lo raramente útil. En el ámbito del cristal, el gran cambio se produjo en 1962 cuando Harry Littleton introdujo un pequeño horno cuyo tamaño permitía tenerlo en un estudio y

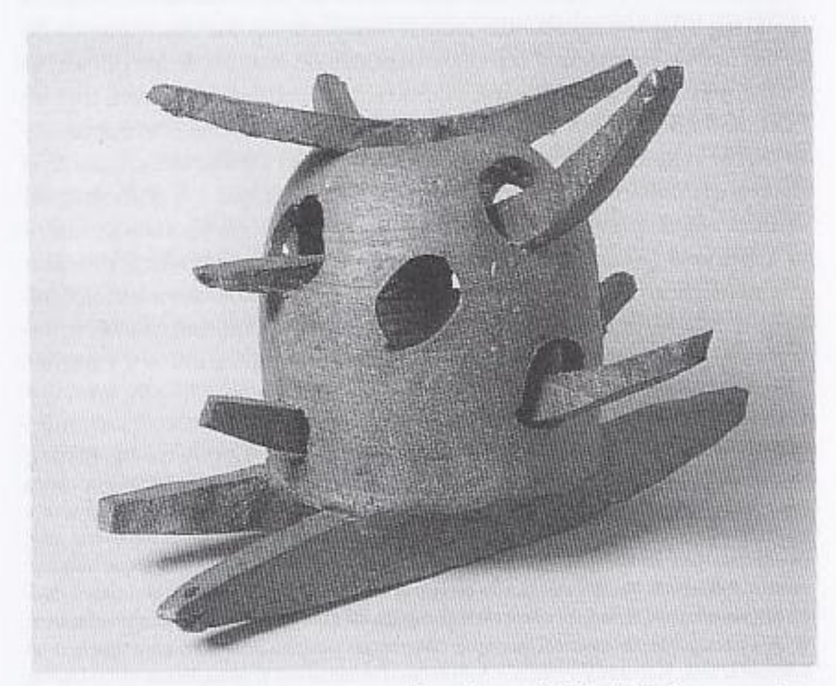


FIGURA 78. Peter Voulkos, *Marmita basculante* (1956). Tallado en rueda y construido en laja de piedra. Cortesía del National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C./Art Resource, Nueva York.



el «arte del vidrio» emergió, alcanzando luego algo parecido a la apoteosis de la pura forma gracias a la obra de Dale Chihuly.

Con un impulso extraordinario por parte de las feministas, la artesanía de los tapices también pasó a formar parte del movimiento de los oficios como arte; el museo Whitney dedicó una exposición en 1971 al tapiz americano, y otros museos importantes hicieron lo mismo poco después (Fig. 79). Con el afán de agrupar viejos tapices como piezas de arte, los tapices Amish eran especialmente valorados por algunos comisarios de exposiciones y coleccionistas, porque sus formas geométricas simples les recordaban a las pinturas abstractas. Pero lo que inicialmente era el auge experimental de un oficio, fue muy pronto invadido por artistas profesionales y llevado a exposiciones tales como *El arte del tapiz* o *El artista y el tapiz* (MacMorris y Kile, 1986). Muchas mujeres artistas influenciadas por el feminismo se sintieron atraídas por la artesanía del tapiz como un modo de conectar con mujeres creativas del pasado, aunque ocasionalmente los artistas profesionales tan sólo diseñaban los dibujos originales y pagaban a otros para que los trasladasen a los tapices. Aun así, también hubo artistas que ya conocían o aprendieron las técnicas necesarias y empezaron a centrar sus carreras en crear tapices para colgar en las paredes hechos en estilos artísticos contemporáneos, tamaños diversos y materiales inusuales. Aunque estos tapices de pared eran una subclase del arte textil, llamarlos «tapices» fue una manera de conectarlos con las cálidas asociaciones de un viejo modo de vida rural y con las actividades comunitarias en las que se inscribía su origen, especialmente en el caso del tapiz de abeja. Concebidas estrictamente como obras de arte en vez de como cubrecamas o colchas, los tapices artísticos se encontraron en ocasiones con una doble resistencia. El prejuicio contra las labores estaba aún muy arraigado, a tal punto que algunos comisarios de museos se opusieron a los tapices de pared, aunque muchos artesanos de tapices y grupos de tapiceros se quejaron de la gestión de estos museos, que no atendían las formas tradicionales y el uso de la costura manual (Huitt, 1998).

A pesar de los numerosos obstáculos con los que topó en el mundo de las bellas artes y en el de las artesanías, muy pronto la nueva aproximación de la artesanía como arte acabó dominando las principales organizaciones de artesanos, así como los departamentos en las escuelas universitarias de arte. En los años setenta, tal y como ha señalado el crítico John Perrault, la línea divisoria entre arte y artesanía se



FIGURA 79. Tapiz americano (1842), Mount Holly, Nueva Jersey: cubrecama realizado para Ella Marine Deacon, algodón, tejido plano; por piezas aplicada en algodón, tejidos planos, algunas estampadas con distintas técnicas, unas esmaltadas; acolchadas; inscripciones en tinta; bordes con borla tejida; fondo de algodón, tejido plano; estampado; 264,7 cm × 272,6 cm. Obsequio de Betsey Leeds Tait Puth, 1978. 923. Fotografía de Nancy Finn. © 2000 Art Institute of Chicago. Reservados todos los derechos. En el pasado, se usaban tapices a modo de cubrecamas hasta que se estropeaban, tras lo cual iban a parar al granero o al cuarto de máquinas; muchos de los tapices más finos, como éste, que fueron preservados y donados en memoria de quienes los elaboraron, empezaron a introducirse en las colecciones de arte en los años setenta a medida que iban aumentando de precio.



había hecho «discontinua» (Manhart y Manhart, 1987, 190). Cuando, en 1992, estuve en un simposio nacional titulado «La crítica y los oficios artísticos», lo que más me chocó fue la reacción del público. Las afirmaciones de que «la artesanía es arte» eran bienvenidas y aplaudidas, aunque las indicaciones de que el término «artesanía» tenía una dignidad y un honor propios, o el provocativo comentario de Pereault: «Una vez cometí el error de decir que la artesanía era arte; no, es algo mejor que el arte», fueran escuchadas en silencio y con una cierta incomodidad. Pero incluso la smithsoniana Galería Renwick de las artesanías americanas en la ciudad de Washington acogió con fervor el ideal de la artesanía como arte. Un panel de pared de una exposición de 1997 rezaba que «la estética [y] la carencia de función del diseño» era el «criterio esencial» de su colección, y cuando la colección permanente del museo Renwick se exhibió de nuevo en 1999, nuevos paneles inexorablemente rimbombantes dirigían a los espectadores el mensaje de que las obras de la así llamada artesanía eran realmente «arte» y de que la función era accidental.

Sin embargo, la gran mayoría de los miembros del mundo de la artesanía estaban lejos de tener una actitud unánime acerca de la artesanía como arte; en los años ochenta y noventa difícilmente pasaba un mes sin que se mencionara el asunto en alguna de las revistas de artesanía (Andrews, 1999). Los partidarios de la asimilación al arte habían tendido a desmerecer a los artesanos tradicionales tratándolos de meros técnicos —cuando Richard Meyer, por ejemplo, se presentó en una oportunidad como «alfarero», un artista de artesanía muy conocido le preguntó con tono de burla: «¿Haces ladrillos o lavabos?» (Meyer, 1987, 21). Por su parte, los partidarios de la artesanía y los oficios acusaban a los del arte de traicionar la manufactura y el servicio por un mundo del arte superficial y sometido a las modas (Barnard, 1992). Aunque buena parte de los partidarios del arte eran técnicos consumados, menospreciaban la importancia de la destreza y, en la mayoría de los casos, rechazaban las formas tradicionales y consideraban la función como algo prescindible. Recipientes agujereados, copas en las que no podía beberse, sillas en las que no podía sentarse nadie, libros que no podían hojearse, se habían convertido en las populares marcas de calidad de las artesanías como arte. El filósofo Arthur Danto ha argumentado de un modo más sutil que lo que transforma a una pieza artesanal en una obra de arte no es el rechazo de la función *per se* sino la autoconcien-

cia que la aleja del plano de la mera realización óptima o del plano de la utilidad para llevarla al plano de lo significativo. El ebanista Garry Knox Bennett entendió esto, afirma Danto, cuando puso sesenta clavos en la parte frontal de su bello escritorio, los torció y dejó levemente marcados los golpes del martillo. Bennet mostró «la verdad de que el arte... es un asunto de significado... y la ebanistería puede ser un arte si trata sobre sus propios procesos» (1994, 78). En cualquier caso, desde la perspectiva favorable a la artesanía, los significados y los placeres derivados de una pieza de ebanistería o de un tapiz no son meramente autorreferenciales sino que están profundamente vinculados a las asociaciones humanas (Ruff, 1983). Tal y como dijo la realizadora de tapices Sandi Fox a propósito de su colección: «Me gusta saber que el tapiz fue usado para mantener los cuerpos calientes, que pasó de una generación a otra» (Diamonstein, 1983, 70).

Irónicamente, la mayoría de artistas y críticos del mundo del arte de los años ochenta y noventa era indiferente a las artesanías como oficios, puesto que solían parecerles demasiado bonitas y bien hechas. En los noventa el valor de la destreza en los oficios había caído tan bajo en algunas partes que, cuando Martin Puryear, el más admirado escultor en madera, oyó que el entrevistador alababa su insuperable destreza técnica, cambió rápidamente de tema como si reconocer el hecho pusiera en peligro su reputación de artista (Danto, 1994). Me parece igualmente sintomático que el Museo Americano de Artesanías, como se autodenomina el Renwick, continúe rechazando que las obras que exhiben son artesanía. Pero incluso si todas las piezas de la artesanía artística fueran aceptadas con entusiasmo y consideradas como arte, e incluso si todos los museos de artesanías y artes aplicadas del mundo sustituyeran sus nombres por algo así como «Museo de bellas artes en medios antes identificados con la artesanía», no se superaría el dualismo de bellas artes *versus* artesanía u oficios. Como sabemos, las polaridades de arte/artesanía, cuerpo/mente, hombre/mujer, blanco/negro, han estado históricamente interrelacionadas en la forma de una subordinación del segundo término al primero. No es posible trascender tales polaridades asimilando unas pocas cosas representativas «valiosas» y subsumiéndolas bajo el término subordinado mientras se mantiene el nivel «superior» inamovible —en este caso por mera absorción de algunas obras artesanales «en las bellas artes en los términos de las bellas artes» (Guthrie, 1988, 29).





La ruptura entre la estética y la función que dividió los estudios sobre la artesanía también se extendió a la arquitectura y problematizó su condición. El lugar ideal para exhibir las realizaciones de las artesanías artísticas, las cerámicas o las piezas textiles en 1960 y 1970 era en el interior de las blancas paredes de las casas o de los apartamentos modernos diseñados por los arquitectos, destinadas en sí mismas a ser «obras de arte». Por aquel entonces la imagen ideal del arquitecto se había convertido en la del artista autónomo «exaltado proveedor de forma» que imponía «su» visión individual a un consumidor pasivo (Ghirardo, 1998, 10). Frank Lloyd Wright, así como también H. H. Richardson antes que él, ya había marcado el tono en los años veinte y treinta, con sus sarcasmos y sus escarnios, reafirmando su «persona artística con una autoconsciente retórica de la integridad, del rigor y de la singularidad» (Upton, 1998, 265). Naturalmente, unos pocos arquitectos o críticos de arte del período de la posguerra habían rechazado la idea de que una casa o una oficina debían ser tan funcionales como correctas desde el punto de vista estético. Por el contrario, el movimiento moderno había abrazado la frase de Sullivan «la forma sigue a la función», aunque, como hemos visto, interpretándola como la unión de los nuevos materiales y tecnologías con las formas geométricas y austeras. No todos los arquitectos se decantaron por la posición extrema de Hannes Meyer en la Bauhaus, según la cual se oponía «función» a «arte», pero los perfiles sobrios, rectilíneos, que dominaron los *skyline* de las ciudades en los años sesenta, se asociaron con el «funcionalismo» incluso cuando muchos de los edificios no eran en sí mismos demasiado funcionales desde el punto de vista humano. Independientemente de la resistencia a la modernidad que se produjo poco después de la Segunda Guerra Mundial, las duras formas rectangulares y las fachadas de cristal o las minimalistas, así como las inmensas entradas abiertas, se hicieron muy populares entre los ejecutivos de las empresas y los encargados estatales de urbanismo que valoraban positivamente el relativo bajo coste, la rápida construcción, las monumentales dimensiones y el aspecto de arte abstracto del estilo moderno.

Los signos del descontento con relación al estilo moderno ya empezaron a manifestarse en los años sesenta en libros como *Muerte y vida de las grandes ciudades norteamericanas* (1961), de Jane Jacobs,

donde se revelaba la quiebra de una política de renovación urbana que hizo desaparecer barrios enteros reemplazándolos por asépticos rascacielos, o como *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966) de Robert Venturi, donde se criticaba el aburrido reduccionismo del estilo moderno. En los años setenta, el movimiento posmoderno comenzó con el retorno de la decoración exterior, las columnas, los tejados en punta, las cúpulas, los bajorrelieves y el color. Como muchos movimientos estilísticos, el posmodernismo produjo algunos edificios notables, y debería reconocérsele el mérito de haber restaurado la idea de que los edificios pueden ser divertidos —por ejemplo, el hotel para el parque de Walt Disney World realizado por Michael Graves, con los cisnes gigantes y las conchas recortadas en el tejado. Pero una buena parte del posmodernismo fue principalmente un cambio estilístico, un asunto de estética y un guiño para los historiadores del arte antes que una profunda transformación de la arquitectura o de la imagen del arquitecto como artista soberano. Puesto que el posmodernismo ha dado lugar a un exuberante pluralismo en la arquitectura y en otras artes, los edificios pueden tener el aspecto de cualquier cosa, desde forma de cubo geométrico hasta forma de explosión de fantasías esculturales.

Entre la ideología moderna de la función y la noción de las artes en el posmodernismo, se produjo una recapitulación que revela cuán empobrecedora puede resultar la brecha que se abre entre el arte y la artesanía o la estética y la función. Algunos críticos del movimiento moderno han reaccionado de un modo excesivo haciendo del «funcionalismo» un insulto. Pero es necesario distinguir dos tipos de funcionalismo: el tecnológico y el humanístico. Algunos edificios modernos parecían responder a una filosofía de la forma orientada por la tecnología antes que por la necesidad de crear ambientes, de trabajo, de ocio o de vida, humanos. El funcionalismo tecnológico y las formas rectilíneas de muchos edificios modernos, la mayoría de ellos copiados por plagiadores de poco talento, marcó la reacción posmoderna, igualmente formalista, que fue una respuesta en una nota al pie de página. En arquitectura, la restauración de un papel central de la funcionalidad humana no implica el triunfo de la mera utilidad sobre el arte, sino la integración de los espacios funcionales y de un sentido de espacio, una experiencia satisfactoria del volumen, de la luz y de la forma, y la adecuada atención a los sentidos simbólicos.





FIGURA 80. Frank Lloyd Wright, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York (1959). Vista exterior, desde la Quinta Avenida, Nueva York. Cortesía de Art Resource, Nueva York. La rampa en espiral diseñada por Wright intentaba estimular la experiencia del contemplador y le sugería contemplar las obras expuestas una tras otra; se suponía que el visitante debía subir en ascensor hasta arriba y descender por la rampa. Funciona bien según el tipo o serie de obras que se trate, pero no permite al visitante tomar distancia para contemplar una obra grande desde lejos.

En efecto, una de las funciones de la arquitectura es permitir el placer visual y mental pero, puesto que nos movemos por los edificios y usamos sus espacios para desenvolvernos vitalmente, nuestro cuerpo queda supeditado al placer visual y mental. De un modo parecido a lo que sucede en el caso de las artesanías consideradas como arte, el pe-



FIGURA 81. Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, España (1998). Fotografía de David Heald. © Fundación del Museo Guggenheim Bilbao (FMGB) Guggenheim Bilbao Museoa. Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción parcial o total. El diseño asistido por ordenador hace posible tanto el dibujo como los cálculos estructurales para la construcción de estas sorprendentes curvas esculturales que llevan la marca de Gehry. En el interior del museo de Bilbao, también curvilíneo, se prevé la exposición de unas pocas grandes obras permanentes mientras que la mayor parte del espacio está dedicado a exposiciones temporales.

ligro de orientar «artísticamente» la arquitectura es que se otorga primacía a la apariencia visual —especialmente cuando está pensada para sorprender al crítico o al turista— olvidando la experiencia de quienes un día tras otro viven y trabajan en los edificios. Tal y como Witold Rybczynski ha señalado, en el pasado hubiera sido inconcebible que «un edificio desprovisto de significado social, cívico o cultural pudiera ser considerado una pieza de arquitectura importante. Sólo en el período moderno se ha producido el divorcio entre la función real y la realización estética de un edificio» (Rybczynski, 1994, 3). Y Dell Upton ha



sugerido que la idea de que el artista-arquitecto debe imponer una visión personal a sus clientes ha hecho de la «arquitectura artística» la «quintaesencia de la cultura de consumo, una producción correcta para un consumidor pasivo» (Upton, 1998, 283).

Puesto que el museo de arte ha sido tan importante en la construcción del moderno sistema del arte, deberíamos considerar someramente el especial reto que implicaba para los museos vincular el arte a la función. En la segunda mitad del siglo XX, los museos de arte habían constituido una tentación especial para los arquitectos, quienes veían en su construcción la posibilidad de realizar un «obra de arte» que enalteciera los contenidos del museo. El Museo Guggenheim de Nueva York (1956), realizado por Wright, o el reciente Guggenheim de Bilbao (1998) a cargo de Frank Gehry, son claros ejemplos de esto. Los museos de arte, como las iglesias y los edificios civiles, son también monumentos simbólicos —en este caso, del propio arte— y por ello estamos condescendiendo con el desprecio a la función. Naturalmente, a uno le gustaría tener lo mejor de los dos mundos: un museo que fuera él mismo un edificio excitante pero también adecuado desde el punto de vista de las obras que contiene en el interior. Sin embargo, precisamente el contenido ha cambiado radicalmente en los últimos cuarenta años. En una época en que muchos artistas contemporáneos ya no se dedican a producir objetos autónomos para la contemplación, algunos museos recientes han sido diseñados menos como contenedores neutrales para exhibir obras permanentes que como lugares para una experiencia interactiva entre la arquitectura, las exposiciones temporales y las instalaciones, y para un público que busca diversión cultural de alto nivel (Newhouse, 1998).

## EL AUGE DE LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE

Como vimos en el capítulo precedente, la fotografía artística fue aceptada en la mayoría de museos de arte en 1940, y comisarios de exposiciones como Beaumont Newhall recurrieron a una combinación de argumentos expresionistas y formalistas para justificar la funcionalidad que, en buena medida, tiene la fotografía. Estos argumentos y prácticas tomaron un rumbo revelador en el periodo de la posguerra. En 1955 la que fue quizás la exposición fotográfica más exitosa de la

historia —*La familia del hombre*— se inauguró en el Museo de Arte Moderno. Cada día hacían cola trescientas personas en Nueva York, y cuando la exposición terminó para ir a otros treinta y siete países, unos nueve millones de personas la habían visto. *La familia del hombre* era una exaltación romántica de la singularidad de la humanidad: sus 503 imágenes se agrupaban en torno a los temas del amor, el nacimiento, la infancia, el trabajo, la muerte y algunos otros del mismo tipo. El comisario de la exposición, Edward Steichen, fue aclamado por el público pero desmerecido por muchos críticos y fotógrafos artísticos, uno de los cuales dijo que la exposición «no era en absoluto arte» y que debería trasladarse al Museo de Historia Natural (Jay, 1989, 6). Aunque mucha gente se quejaba con razón del sentimentalismo trivial de la exposición, lo que ofendía a la mayor parte de los críticos de arte era que Steichen no había enmarcado y colgado las fotos con el nombre del artista al lado, sino que había colgado las fotos en distintos niveles colocándolas en paneles en un serie de montajes destinados a llamar la atención (Fig. 82). En lugar de ser tratadas como objetos de arte, las fotografías estaban dispuestas como partes de una experiencia didáctica e inspiradora. La profunda hostilidad hacia *La familia del hombre* —que aún puede sentirse en las maliciosas referencias que se hacen sobre ella cuarenta años más tarde— reflejan la airada intervención de los proveedores del discurso de las bellas artes dondequiera que sus normas de la soberanía del artista y de la sacralidad de la obra sean violadas.

Tras las mordaces críticas a *La familia del hombre*, el siguiente comisario de una exposición de fotografía en el Museo de Arte Moderno, John Szarkowski, recuperó la práctica de exponer copias individuales como obras de arte autónomas. Pero Szarkowski también tuvo un papel importante en el crecimiento del público de fotografía de los años sesenta y setenta, al expandir la apropiación de la fotografía útil e incluir hasta las fotografías más abiertamente comerciales u oportunistas. En la exposición *Fotografía periodística* presentaba nuevas fotos de escenas de crímenes y de historias de interés humano, extraídas de los titulares originales de los que procedían, a las que denominó series de «poemas cortos» (1973, 5). Pero más significativo, en lo que se refiere a la ampliación del alcance de la fotografía artística, fue el uso de la fotografía por parte de individuos que se consideraban a sí mismos artistas y que empezaron a usarla, no ya como fotógrafos dedicados a la fotografía artística, sino simplemente como artistas (Andy Warhol, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Andreas Serrano). Ahora, la fotografía se introducía en el museo de dos modos: por un lado como fotografía, un medio con su propia especificidad puramente «fotográfica» y con su canon de piezas maestras (ya fueran fotos realizadas desde la conciencia artística o apropiadas más tarde); por otro lado, como parte de los experimentos multimedia posmodernos realizados por artistas que no vacilaban en violar las reglas de la fotografía «correcta» recurriendo a escenas forzadas, manipulación de la luz, *collage* y, más recientemente, a la digitalización de la imagen o a su manipulación a través del ordenador.

En los años setenta y noventa el entusiasmo por la fotografía artística alcanzó cotas tan altas que no sólo los coleccionistas, los galeristas y los museos virtuales se apresuraban a sumarse al auge de la fotografía, sino que también las bibliotecas empezaron a reclasificar libros del siglo XIX que contenían impresiones de fotografías, para desplazarlos de



FIGURA 82. Vista de la instalación de la muestra *La familia del hombre* en el Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 24 de enero-8 de mayo de 1955. Fotografía © 2004 Photo Scala, Florence. © 2004 The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

las secciones de ciencia, historia o viajes donde se hallaban a la de arte. En esta actividad de asimilación, el asunto que preocupaba a los viejos fotógrafos, así como el propósito original que perseguían con su labor, incluso cuando se conocía, era neutralizado para quedar reprocesado como Arte (Crimp, 1993). Naturalmente, los museos de arte y los historiadores del arte no se apropiaron de las fotografías más de lo que lo hicieron con el arte medieval o con los artefactos de los yoruba, y sólo adquirieron aquellas que se adecuaban a ciertos programas estéticos. La división entre bellas artes y artesanía se extendió a la fotografía determinando cuáles de los cientos de las parecidas e indistinguibles imágenes históricas «debían entrar en el templo del Arte» (Solomon-Godeau, 1991, 22). Como sucedió con el «arte primitivo» o los tapices populares, la reclasificación y la asimilación son normalmente consideradas meras formas de promoción bienintencionada para alcanzar un estatus más elevado. Pero en la transformación de muchas de estas fotografías en arte también neutralizamos su poder y su condición de testimonios. En el contexto del museo de arte y en el del texto de historia del arte, una fotografía de los supervivientes del campo de concentración de Bergen-Belsen pasa a ser un testimonio, no del Holocausto, sino del Arte y de la artista (Margaret Bourke-White).

## ¿La «muerte de la literatura»?

La versión literaria de la polaridad arte *versus* artesanía es la división entre una «literatura» autónoma apreciada por sí misma y la «mera escritura» dirigida al placer ordinario o a la utilidad. En la cultura en sentido amplio, esta división es a menudo usada por los críticos de libros para contrastar la literatura con la mera ficción, una oposición que cobró una forma palpable gracias a una cadena de librerías que tenía una pared entera con libros a los que se designaba con el cartel de «ficción» y, junto a ellos, unas pocas estanterías con libros que respondían al cartel de «literatura», donde podía encontrarse a Austen y a Tolstoy. Por supuesto que la mayoría de expresiones institucionales poderosas de la división entre Literatura y literatura ha sido el tradicional canon que se enseñaba en las escuelas y en las universidades. Aproximadamente desde los años cuarenta hasta los setenta, la separación de la literatura del resto de escrituras se justificaba a menudo por los principios del «New Criticism» (Nueva crítica). Desde este punto de vista formalista, una novela, una obra de teatro o un poema eran objetos autónomos dedicados al cuidadoso examen de su unidad interna. Por supuesto, esto no impedía a mis profesores de inglés en el colegio, en los años cincuenta, afirmar que la literatura ofrecía el más profundo de los alimentos espirituales, y recuerdo el fervor y el celo con el que cada uno de ellos interpretaba su papel, como si fueran clérigos seculares.

Este mundo encantador se terminó bruscamente durante los años sesenta, no sólo a causa de conflictos tales como el de los derechos civiles y los movimientos contra la guerra, sino también a causa de las nuevas teorías, como el estructuralismo y la deconstrucción, emergentes en Francia. Aunque las nuevas teorías eran más bien formalistas y estaban enfrentadas entre sí, compartían una indiferencia hacia las sacrosantas nociones de «literatura» y de «gran escritor». Los títulos de dos de los nuevos escritos teóricos más accesibles dejan ver muy claramente esa indiferencia: «El placer del texto» y «La muerte del autor» de Roland Barthes. Aplicando a la literatura las mismas estrategias semióticas que se aplicaban a las costumbres conyugales, o los estilos en la indumentaria, los estructuralistas trataron las obras literarias como «textos», como entramados de códigos sociales y lingüísticos. La «muerte del autor» era un corolario estricto del cambio que se operaba entre la consideración de obra y la de texto, puesto que la genialidad del autor perdía ahora importancia frente a la circulación general de los signos. Los deconstructivistas sólo ponían en aprietos la idea de Literatura cuando argumentaban que el lenguaje nunca alcanza su objeto sino que la referencia se desplaza constantemente en una cadena infinita de significados, dejando incluso al «texto» de los estructuralistas un esperanzador campo de significados diferidos. Como si el estructuralismo y la deconstrucción no fueran suficiente, aproximaciones teóricas nuevas como la de la teoría de la recepción y el Nuevo Historicismo enredaron aún más profundamente a las obras canónicas y a los autores en la telaraña de las determinaciones sociales como el feminismo, el marxismo, el afrocentrismo o lo gay/lésbico, y los teóricos poscoloniales tacharon el canon literario tradicional de machista, aburguesado, heterosexual, blanco y eurocéntrico.

Los tradicionalistas se sintieron profundamente heridos por estos sucesivos ataques a las grandes obras y a los grandes artistas de la literatura, y en la época en que las nuevas aproximaciones teóricas empe-

zaban a dominar las escuelas universitarias y las revistas literarias, en los años ochenta, un movimiento de reacción había aparecido. Muchas de las demoledoras teorías de los años noventa oscilaban entre la malhumorada censura y la nostalgia de los buenos días de antaño, cuando la gente estaba contenta de «amar la literatura». Por su parte, muchos «teóricos» seguían ostentando una jerga pomposa y el tono presumido de quienes creían que sólo ellos alcanzarían el fundamento de la elevación moral. ¿Nos sentimos amenazados por *La muerte de la literatura*, como vaticinó el título de uno de los mejores supervivientes de la literatura? (Kernan, 1990). Si lo que está amenazado es la idea de una Literatura eterna de obras autosuficientes que forman un «orden ideal» para la diversión de una élite culta, tal vez merece morir. Esto no quiere decir que debamos deslizarnos por completo a la posición contraria y tratar todos los textos como si fueran iguales. Puesto que la polaridad Literatura *versus* literatura, igual que la subyacente dicotomía bellas artes *versus* artesanía, está tan profundamente arraigada en nuestro pensamiento y en nuestra práctica, no será fácil unir de nuevo las dos mitades separadas. Aunque es difícil escuchar algo en medio del ruido del debate de la teoría/antiteoría, algunas voces más serenas han estado intentado durante algún tiempo redefinir la especificidad de lo «literario» y crear un canon multicultural sin incurrir de nuevo en la trampa elitista y esencialista de la idea moderna de literatura (Bérubé, 1998; Scholes, 1998; Widdowson, 1999).

### Arte de masas

Una preocupación de mayor alcance para la supervivencia de la literatura, la música y el teatro «serios» fue la competencia de la ficción popular, los discos, la radio, la música, la televisión y el cine. Aunque los guardianes de la alta cultura tendían a menospreciar los placeres ordinarios y las diversiones denominándolas «mero entretenimiento», los practicantes de las artes menores han reivindicado sin pudor las calificaciones de «arte» y «artista». En una entrevista de 1991, Barry Manilow mostró toda la angustia que suscitaban los modernos ideales del arte y del artista: «Llegó un punto en el que nada era arte, nada era música —era negocio... Yo gané tanto y tan deprisa que perdí el equilibrio, y muchos otros artistas a los que les sucedió lo mismo nunca encontraron una vía de retorno... El arte está tocado» (Holden, 1991). Aunque la separación que se produjo en el siglo XIX entre las obras, el público y las instituciones permaneció vigente en muchos lugares, durante la primera mitad del siglo XX, la expansión y la mejora del cine, la radio, el sonido grabado y la reproducción fotográfica transformaron gradualmente la relación entre las bellas artes y las artes populares. El entusiasmo de Walter Benjamin hacia las nuevas artes de masas era tan complejo y matizado como simple era para el crítico norteamericano Gilbert Seldes el asunto: para Seldes bastaba con reconocer que artes populares como las tiras de cómic o el cine habían producido ya obras maestras como las de George Herriman y las de Charles Chaplin (Seldes, [1924] 1957). Aun así, la mayoría de filósofos o críticos durante la primera mitad del siglo XX, desde Collingwood y Dwight MacDonald hasta Theodor Adorno y Clement Greenberg, insistieron con vehemencia en su creencia de una profunda oposición entre el arte serio y el arte popular. E incluso aunque los nuevos medios permitieran la distribución masiva de versiones accesibles de obras de arte, críticos como Greenberg menospreciaron tal cultura de «medio pelo», retando a los intelectuales a que asumieran una alternativa apocalíptica: o la vanguardia o el *kitsch* (Greenberg, 1961; Kulka, 1996).

Muchos críticos favorables a los nuevos medios siguieron el modelo al que antes se había recurrido para defender la novela y la fotografía, es decir, aplicando la distinción entre arte y artesanía en el seno del ámbito cinematográfico o jazzístico. Igual que existía el «arte de la novela» o la «fotografía artística», donde la complejidad, las formas experimentales o la excepcionalidad de los asuntos tratados las distinguían de las novelas y las fotografías más convencionales, así también se desarrolló un tradición del «filme artístico». En el ámbito de la música, el jazz también se separó del resto. Gracias a los primeros esfuerzos de Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonius Monk, una parte del jazz dejó de ser música bailable, destinada a los clubes de diversión, para convertirse en una forma de arte reconocida, destinada a la pura escucha, mientras el resto evolucionaba en el *swing* y en otros géneros populares. Actualmente, no sólo se enseña jazz en los conservatorios junto a la música clásica, sino que además ha alcanzado el estatus «museístico», con la banda itinerante del Centro Lincoln que interpreta por todo el país las piezas clásicas de Ellington y de otros para un apacible público de clase media. Además, el modelo de las bellas artes, especialmente la imagen del artista como un solitario heroico, se adecua mal

a artes tales como el jazz o el cine, cuyas mejores producciones son tan a menudo el resultado de un trabajo colectivo. En estudios de cine en cuanto arte, por ejemplo, el ideal del artista-genial solitario se centraba en el director como autor, y esta consideración del director ha dominado la crítica cinematográfica durante muchos años y se refleja aún en la práctica, a través de nuestro hábito de referirnos a una película como la «de» su director. Pero si una película como *Ciudadano Kane* es con razón considerada una de las más grandes películas del siglo, es tanto gracias al guión de Herman Mankiewicz y a la fotografía de Gregg Toland como a la dirección de Orson Welles (Fig. 83).

Hoy la frontera entre la música artística o el arte cinematográfico y las obras populares es más permeable que nunca: se trata menos de una frontera que de una continuidad. En el ámbito de la música, el trá-



FIGURA 83. *Ciudadano Kane* (1941). Orson Welles, director; guión de Herman Mankiewicz, fotografía de Gregg Toland: fotograma de la película. Cortesía del Museum of Modern Art/Film Stills Archive, Nueva York, Turner Entertainment Company.



fico entre lo clásico y lo popular, el *folk* o la música étnica —ya hermanadas entre sí gracias a Bartók, Ives y Stravinsky a principios de siglo— continúa siendo muy intenso y, por su parte, la música popular ha seguido tomando prestados hallazgos de la música clásica. En la defensa de su fusión entre los lenguajes clásico y jazzístico, el compositor Gunther Schuller señalaba que «es una manera de hacer música que se basa en la idea de que *toda la música se crea del mismo modo*» (Schwartz y Childs, 1998, 413). En el ámbito cinematográfico, los más destacados realizadores del siglo XX —Chaplin, Eisenstein y Renoir en el primer período y, más tarde, Hitchcock, Truffaut y Kurosawa— hicieron películas que eran artísticamente innovadoras y transgresoras, aunque accesibles y populares al mismo tiempo. Lo mismo puede decirse de la novela. Aunque algunos críticos académicos consideren «arte» sólo a las novelas experimentales más difíciles y esóotericas, los escritos de Marguerite Duras, John Updike, Toni Morrison o Milan Kundera han alcanzado efectos artísticos interesantes aunque al mismo tiempo seguían siendo accesibles a un gran público. Mientras tanto, Norman Mailer, Maxine Hong Kingston, Joan Didion y otros, han tendido un puente sobre la brecha que separaba la ficción de los hechos, lo puramente literario y la realidad sociopolítica, a través de lo que los departamentos de literatura han denominado «nuevo periodismo» o «no ficción creativa».

Una razón de la dificultad de limitar el alcance del arte popular es que históricamente ha sido el punto de intersección de programas políticos y culturales diversos, con resultados sorprendentes en algunas ocasiones. Por eso, tanto los críticos conservadores como los radicales del pasado, a menudo estaban de acuerdo en que el arte popular es explotable, *kitsch* comercial. Los ataques izquierdistas de Theodor Adorno al jazz y a la música popular, aunque más sofisticados, eran tan salvajes como las infamias conservadoras de Allan Bloom al rock. Muchos de los que sostuvieron una actitud negativa con respecto al arte popular, como fue el caso de Adorno o de Dwight MacDonald, insistían en que deberíamos llamarlo «cultura de masas» o «arte de masas» puesto que no es la cultura de la gente sino algo conculcado por una manipuladora «industria cultural». Tales críticos han contrastado bellas artes con arte de masas identificándolas respectivamente con lo complejo y lo simple, lo original y lo tópico, lo crítico y lo conformista, lo transgresor y lo escapista. Quienes sentían mayor simpatía por el arte popular contestaban a esto argumentando que las mejores obras del arte popular son con

frecuencia complejas, originales y transgresoras aunque en los límites de la accesibilidad, y que las «masas» no son un montón de indiferenciados consumidores pasivos, sino que son capaces de escepticismo e independencia interpretativa. Tales argumentos fueron reforzados en los años sesenta y setenta por el *pop-art* y por los experimentos musicales y literarios de fusión que permitieron a los críticos del ámbito artístico y académico ofrecer análisis estéticos serios sobre la cultura popular. Paulatinamente los profesores de literatura empezaron a dar cursos de literatura detectivesca, de cine de Hollywood y de espacios televisivos, en paralelo a las clases sobre Eliot, Woolf y Faulkner, y algunas galerías de arte empezaron a exponer paneles de Disney enmarcados junto con las interpretaciones en clave de arte elevado de Roy Lichtenstein.

Hoy, en lugar de las jeremiadas, los críticos y los filósofos intentan reconciliar las bellas artes con el arte popular mediante alguna definición puramente clasificatoria que permita una distinción aceptable entre las bellas artes y el arte popular (Dickie, 1997). Ted Cohen ha sugerido que las bellas artes crean pequeñas comunidades de críticos intensamente vinculados entre sí por el conocimiento de la tradición, mientras que el arte popular nos vincula con menos intensidad a amplias comunidades de interés (1999). Arthur Danto trata de concentrarse en el análisis de lo que tradicionalmente ha sido clasificado como arte comercial o de masas en tanto que usa un medio para referirse a ese mismo medio (Danto, 1997). Noël Carroll ha desarrollado una distinción entre el arte de vanguardias o culto y el arte de masas que permite una consideración de los aspectos positivos que hay en cada una de esas formas.

A pesar de la tentativa de algunos filósofos de establecer el arte como una categoría neutral, para la mayoría de las personas que se preocupan acerca de si algo es o no es arte lo que cuenta es el sentido evaluativo —el «aura» de encumbradas connotaciones que todavía rodea al «arte» y al «artista» (Shusterman, 2000). El anuncio de Walter Benjamin acerca del declive del aura en la época de la reproductibilidad técnica es a menudo citado como una verdad incontestable, a pesar de que no está tan claro que los medios de masas hayan eliminado el aura de la obra original, o el aura que rodeaba el ideal mismo del arte. Porque no sólo los escribientes de oficina del siglo XIX querían dedicar su vida al «divino Arte», sino que también en el siglo XX ha habido unos cuantos artistas de todo tipo, desde Proust a Madonna, que lo han querido. Esta es la razón por la cual es tan importante para algunos críticos que «elevemos» la música, las danzas y las máscaras africanas tradicionales, o las sociedades de los nativos norteamericanos, al estatus de arte; o la razón por la cual algunos artistas que trabajaban la cerámica o la madera se vieron habilitados para hacer agujeros en los recipientes o para clavar sesenta clavos en piezas de arte refinado. El aura subsiste, aunque se haya empañado.



## Arte y vida

Si la división entre arte y artesanía ha quedado suspendida en una mortecina gloria, a pesar de un siglo y medio intentado remontar su posición, los intentos de trascender la consecuente, pero más general, separación entre el arte y la vida, aparecerían con un destino algo más auspicioso (Kaprow, 1993). Como hemos visto, algunos dadaístas ya reunificaron el arte y la vida en parte, con su ataque al Arte en 1917, y los constructivistas rusos realizaron denuncias aún más demoledoras y las respaldaron a través de su trabajo para la industria y el Estado. Los esfuerzos para reconciliar de nuevo la vida y el arte a lo largo de los cincuenta años siguientes se sucedieron los unos a los otros, y cada vez eran más radicales, desde «La Oficina de Investigaciones Surrealistas» en el París de los años veinte, hasta las películas de realismo social, las novelas y las pinturas de los años treinta, los *happenings* de Nueva York en los años cincuenta, las posiciones políticas de la Internacional Situacionista y el movimiento Fluxus de los años sesenta. Pocas de las posiciones del siglo XX han alcanzado la notoriedad de *Fuente*, de Marcel Duchamp, el urinario de hombre en el que inscribió la firma «R. Mutt» antes de intentar exponerlo en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. Aunque estrictamente pertenece a principios del siglo XX, su influencia —y la interpretación que Duchamp hizo de sus implicaciones— fue más importante a partir de los años cincuenta. Al convertir cosas como palas de nieve, trozos de botella, peines de bolsillo y urinarios en bellas artes por decreto, se decía, Duchamp hizo caer al arte de su pedestal y disolvió la distinción entre arte y vida. Pero el propio Duchamp era demasiado astuto para adoptar una posición abiertamente negativa, tal y como se hace evidente cuando se considera con atención el contexto de *Fuente* y los últimos comentarios de Duchamp acerca de sus *readymade*.

Duchamp era miembro del consejo de la Sociedad de Artistas Independientes, el cual había declarado que «cualquier artista» podría participar en su exposición de 1917 puesto que no habría «ni jurado, ni premios» (de Duve, 1991, 191). Duchamp decidió comprobar si lo que sus colegas-artistas decían era lo que realmente querían decir. Al firmar el urinario con «R. Mutt» se aseguraba el anonimato, y el consejo mordió el anzuelo al rehusar exponer *Fuente* fundamentando su rechazo en el hecho de que se trataba de una pieza obscena, que no era arte, y que pondría en ridículo a la sociedad. Duchamp renunció a protestar (sin revelar todavía que era él quien había presentado *Fuente*) pero se juntó con dos amigos para hacer una pequeña revista titulada *El hombre ciego*, que ridiculizase el acto de rechazar *Fuente*, defendiendo que se trataba de arte desde el momento que el señor Mutt «la ESCOGIÓ. Tomó un objeto de la vida cotidiana, colocándolo de tal manera que su significado instrumental despareciera bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista —creó una comprensión nueva de ese objeto» (De Duve, 1991, 198).

¿Qué era *Fuente*, una obra de arte o de anti-arte? Como estrategia para enfrentarse con la Sociedad de Artistas Independientes, *Fuente* aventuró la posibilidad de poder ser tan cabalmente arte como cualquiera de los cuadros que se exponían, aunque Duchamp siempre insistió en que si esto era así, no lo era por ninguna cualidad estética de *Fuente* (Sanouillet y Peterson, 1973, 141). Pero al mismo tiempo *Fuente* era anti-arte en el sentido de que transgredía radicalmente lo que el mundo del arte entendía como los límites del arte. En este último caso, *Fuente* parecería ser una vez más arte, puesto que su propósito no habría sido tanto superar el sistema del arte como ampliarlo. La dialéctica del arte de Duchamp entre arte y anti-arte inoculó su respuesta a la mayoría de los componentes centrales del moderno sistema del arte. Atacó la idea del arte como un reino separado y una entidad autónoma: «Lo creamos para nuestro solitario y exclusivo uso; se parece un poco a la masturbación. No creo en la forma esencial del arte» (Cabanne, 1971, 100). El propio Duchamp podía decir: «Sólo en el arte es [el hombre] capaz de trascender el estado animal, porque el arte es una puerta hacia regiones que no se rigen por el tiempo y el espacio» (Sanouillet y Peterson, 1973, 137).

La relación de Duchamp con la dicotomía arte *versus* artesanía era igualmente ambigua. A primera vista, podía parecer que sus *readymades* demolían la barrera entre arte y artesanía, pero de hecho la reforzaban, porque el *readymade* no es una pieza realizada a mano sino un producto industrial cuya función inicial ha sido tranformada en arte merced a la mente del artista. Duchamp también rechazó la «actitud de reverencia» dispensada al artista: «Arte significa, etimológicamente, "hacer". Todo el mundo hace cosas, no sólo los artistas, y tal vez en los siglos venideros habrá acciones sin que haya necesidad de anunciarlas» (Duchamp, 1968, 47, 62). Aun así, el propio Duchamp estaba lejos de «hacer sin anunciar», a juzgar por la ayuda que ofreció a Walter Arensberg para reunir sus obras y negociar un trato favorable a largo plazo para su exposición (el Museo de Filadelfia las consiguió al garantizarle veinticinco años frente a los diez que le ofrecía el Instituto de Arte de Chicago y los cinco del Metropolitan Museum de Nueva York) (Cabanne, 1971, 87; Kuenzli y Naumann, 1990, 4).

La ambivalencia de Duchamp en relación con los principales aspectos del moderno sistema del arte no era el resultado de alguna clase de travieso deseo de confundir, sino que reflejaban la profunda conciencia del poder de las artes como institución social. En una nota apuntada en 1913, se preguntaba: «¿Puede hacerse una obra que no sea una obra de arte?» (Sanouillet y Peterson, 1973, 137). Las largas colecciones de *readymades* que empezaron poco después podrían ser vistas como una estrategia para explorar algunas respuestas a esta pregunta. Estas tempranas posiciones antiartísticas sostenidas por parte de Duchamp, así como por el dadaísmo/surrealismo y por el constructivismo ruso, hace tiempo que han sido reapropiadas por el mundo del arte de tal modo que su crítica al sistema de las bellas artes ha quedado bloqueada. «El hecho de ser considerados con la misma reverencia que los objetos de arte», señalaba Duchamp en los años sesenta, «probablemente significa que he fracasado en el intento de resolver el problema de acabar definitivamente con el arte» (Duchamp, 1968, 62; Cabanne, 1971, 71).

George Leonard ha explicado que aun cuando Duchamp fracasó en el intento de dejar atrás el arte, el compositor John Cage tuvo éxito en el intento de proporcionar a la sociedad occidental la esperada «bienaventurada hora» en que podemos prescindir del objeto y nos abrimos «a la luz de las cosas» (Leonard, 1994). Durante un período en que la música atonal y los experimentos seriales de la música de vanguardia se hacían cada vez más autorreflexivos e inaccesibles al público convencional, Cage y otros transgredieron profundamente el ideal de las bellas artes de la obra musical autosuficiente. En efecto, su *4'33"* permanecerá junto a *Fuente* de Duchamp como uno de los momentos de resisten-

cia al ideal de las bellas artes más importantes del siglo xx. En la primera interpretación de *4'33"* que se hizo en el año 1952, el pianista David Tudor subió al escenario, se sentó frente al piano y colocó sus manos sobre las teclas durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, haciendo gestos para indicar tres movimientos. La música no sólo consistía en los cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, sino también en las toses, el crujido de los programas y otros ruidos que se producían en la sala de concierto. La pieza de Cage ponía de manifiesto, de un modo más contundente de lo que ninguna composición anterior lo había hecho, que los sonidos ordinarios que nos rodean pueden ser una buena parte de la música tanto como lo son los sonidos de los instrumentos tradicionales cuando se toca una composición cabal. Aunque Cage había ya experimentado en los años treinta y cuarenta con la indeterminación y con los sonidos inusuales mediante la combinación de grabaciones diversas o a través de la escritura de obras para el «piano preparado» (un piano con tuercas y otros objetos en las cuerdas), en *4'33"* la indeterminación era tan grande que no existía manera de prever qué sonidos emergerían. Tanto el arte como el artista parecían reducidos a la tarea de señalarnos la «música» del mundo que nos circunda (Kostelanetz, 1996).

En las siguientes obras —algunas veces Cage las llamaba «piezas de arte» en un esfuerzo por liquidar el concepto de obra— aumentó la indeterminación a través de la multiplicación de fuentes y de sonidos y mediante el apoyo de procedimientos fortuitos, que incluían terminar la interpretación cuando el último oyente se levantaba para marcharse. En algunos aspectos, Cage fue más allá que Duchamp: mientras que el segundo minimizó el papel del artista como el de alguien que escoge, Cage convirtió el papel del artista en el de quien, simplemente, establece las condiciones de la indeterminación. Además, al hacer hincapié en la capacidad intelectual del compositor antes que en su facilidad para el ritmo, la melodía o la armonía, Cage también elevó al compositor a la categoría de pensador, situándolo por encima de los compositores dedicados al oficio de componer obras musicales. Del mismo modo que Duchamp antes que él, y que los conceptualistas que le sucedieron, la unión de arte y vida no significaba atribuir un lugar más elevado a las habilidades artesanales o a la función, sino, más bien, estimular a la mente para ver el arte y el mundo circundante de un nuevo modo. Por otra parte, del mismo modo que *Fuente* había sido al mismo tiempo aclamada como una liberación del fetichismo de la obra de arte y apropiada como una obra de arte en sí misma, así también *4'33"*, junto a sus otras composiciones, piezas performativas y poemas en prosa, fueron fácilmente asimiladas por el mundo del arte y se interpretan en salas de concierto o en galerías de arte y se discuten como obras centrales en el ámbito musical, artístico y en las clases y revistas de literatura.



Las posibilidades de la experimentación musical a partir de *4'33"* de Cage se ampliaron enormemente con el desarrollo del sintetizador, el cual brindaba una extensión de sonidos casi ilimitada al elevado serialismo de los compositores académicos y a las elevadas pretensiones de los experimentalistas (Nyman, 1974). Los compositores experimentales vinculados al denominado movimiento Fluxus tomaron una dirección no explorada por Cage, al presentar en una suerte de teatro de arte performativo la parodia de los procedimientos de los conciertos tradicionales. En los conciertos de 1964-1965 de la Fluxorquesta, los programas eran lanzados desde los palcos doblados como aviones, los músicos se caían de sus sillas al recibir una señal, las partituras impresas en papel ardían, y *La habitación secreta* de Ben Vautier acababa conduciendo al público encerrado en una sala de teatro a la «habitación sagrada» que, de hecho, era la salida trasera de la sala que daba a la calle (Kahn, 1993). Una manera más tradicional de conectar con el público procedía de los experimentos donde se usaban recursos electrónicos para crear ambientes musicales de sonidos y ritmos acompasados, muchos de ellos procedentes de tradiciones musicales no occidentales. Philipp Glass ha integrado música rítmicamente organizada de la India con melodías, consonancias y progresiones armónicas occidentales, para crear óperas y piezas instrumentales que apelan a un público variado, incluidos los entusiastas del rock. Aunque algunos críticos musicales han acusado a Glass y a otros compositores «minimalistas» de usar los ritmos acompasados para obtener indecentemente la aprobación del público, Glass se ve a sí mismo como alguien que conecta de nuevo la música «seria» con el mundo exterior, más allá del territorio académico en el que muchos compositores modernos se han refugiado. Durante años, Glass vivió de trabajos extraños y de las giras con su propio *ensemble*, y estuvo tocando en directo para un público que le permitía regresar al viejo ideal del compositor/intérprete: «Nos convertimos en individuos reales gracias al público. Aprendemos a hablar de nuevo al público. Como grupo perdemos nuestra exclusividad, que ha sido erigida tras años de vida académica... Entendemos el papel del artista de un modo mucho más tradicional —el

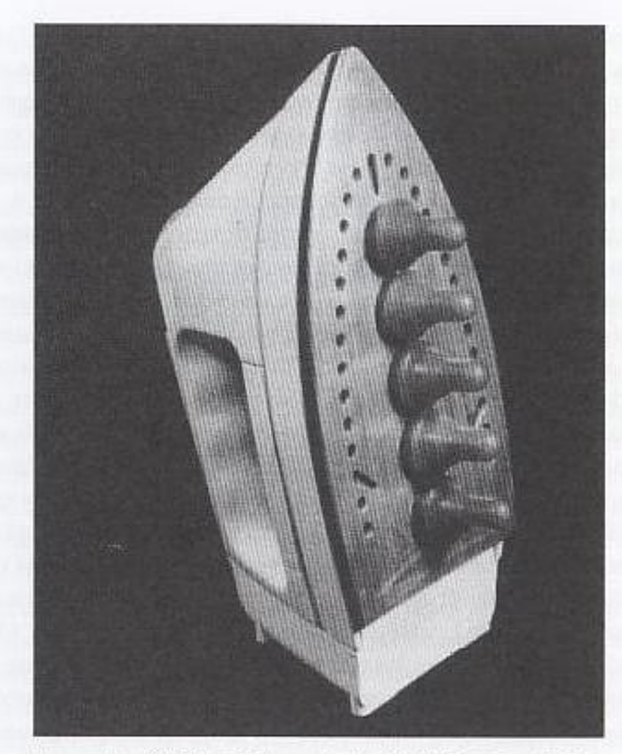


FIGURA 84. Christine Nelson, *La ironía de Man Ray* (1997). Plancha doméstica, látex. Cortesía del artista. Esta parodia feminista del *Regalo* de Man Ray sustituye las púas por tetinas de biberón y es parte de la serie de «revestidos» de Nelson en la que pequeños artefactos domésticos son arropados con plásticos, borlas, pieles falsas, etcétera, haciéndolos a la vez lúdicamente eróticos y críticos de la sociedad de consumo y de masas.

artista como parte de la cultura en la que vive» (Duckworth, 1995, 337). En cualquier caso, el hecho de que Glass y otros compositores procesistas sean conocidos entre el pequeño público de conciertos de clase media se debe al elemento más importante en el desarrollo de la música desde los años cincuenta: la transformación y ampliación exponencial de las grabaciones y de los recursos técnicos para procesar el sonido, los cuales comprenden desde los transistores hasta las cintas de casette, los



reproductores de CD portátiles y, ahora, los ordenadores. La música en sentido amplio está asimilada electrónicamente a nuestra vida cotidiana, y los jóvenes se relacionan con los sonidos musicales que les gustan sin preguntarse por su *pedigree* artístico.

Desde los años sesenta, en las artes visuales una gran variedad de arte pop, conceptual, *performance*, instalaciones y arte ambiental, se ha resistido también a las polaridades del sistema de las bellas artes y ha intentado mantener la proximidad entre arte y vida, en algunas ocasiones de un modo encantador, como en las banales marquesinas de Jenny Holzer, tales como su cartel electrónico de 1985 «Protégeme de lo que quiero», y en otras ocasiones de un modo más amenazante, como en las instalaciones de alta carga política de Hans Haeke, como por ejemplo su *exposé*, en 1971, de los dueños arrendatarios de los barrios deprimidos de Manhattan. Artistas ambientales como Michel Heizer y Robert Smithson renunciaron a las galerías para dedicarse a hacer inmensas piezas de tierra en los desiertos occidentales. Warhol y otros artistas pop siguieron parodiando la sacrosanta aura del artista y de la obra de arte, y los artistas conceptuales solían producir piezas que difícilmente podían ser consideradas como «obras»: las piezas de Vito Acconci muchas veces consistían en prescripciones para la realización de acciones repetitivas, tales como levantarse y sentarse de una silla, mientras, por su parte, Bruce Nauman escupía agua de su boca y titulaba esta acción *Fuente*, con lo cual perfeccionaba a Duchamp. *Performances* como *Interior Scroll* (Rollo Interior) de Carolee Schneemann o como algunas de las «acciones» políticas y ambientales de Joseph Beuys solían producirse fuera de, cuando no en conflicto con, los habituales lugares de cita del arte. Beuys inclusó fundó un partido político y una universidad independiente en Alemania como parte de sus actividades artísticas, mientras proclamaba que cualquier cosa que se haga libre y creativamente, sea enseñar o pelar una patata, es arte. Artistas feministas tales como Barbara Kruger usaron las técnicas publicitarias convencionales para dirigir hacia su propio terreno su mensaje, mientras que *Dinner Party* de Judy Chicago era una obra desvergonzadamente didáctica que celebraba las menospreciadas artesanías de la cerámica y el bordado. Otras artistas feministas usaron la *performance*, las instalaciones, las transformaciones *readymade* de bienes de consumo, y las parodias de las obras canónicamente «masculinas», para restablecer el vínculo entre sus trabajos y los asuntos cotidianos (Fig. 84). Christo es uno de los artistas que mejor ha integrado el arte y la sociedad. Sus pro-

yectos para forrar edificios a menudo requerían meses o incluso años de negociaciones con los gobiernos, las comunidades de vecinos y los propietarios individuales de pisos, y su realización dependía de la colaboración de equipos de ingenieros, técnicos, trabajadores de la construcción y voluntarios. El recubrimiento, en 1995, del Reichstag de Berlín durante dos semanas se produjo después de veinte años de negociaciones intermitentes, que culminaron en un intenso debate en el parlamento alemán. El proceso entero involucró a miles de personas en una discusión sobre la naturaleza del arte y sobre su relación con la sociedad (Christo, 1996).

Pero han existido experimentos para acercar el arte a la vida cotidiana incluso más efectivamente participativos que los de Christo. Un buen ejemplo lo constituye el movimiento de murales del vecindario de los barrios, donde los artistas diseñaban y pintaban junto con la gente del barrio, o proyectos tales como el Names Project AIDS Memorial Quilt de ámbito internacional. Este tipo de actividades pertenecían a un movimiento difuso al que se bautizó como «arte comunitario». Uno de los mejores ejemplos es el proyecto de Chicago «La cultura en acción» en 1993, a cargo de Mary Jane Jacob, y que involucró a una docena de artistas que trabajaban con diversos grupos de interés, organizaciones y comunidades de vecinos en torno a ocho proyectos. Algunos de los proyectos fueron una confitería titulada «¡We Got It!» (¡Lo tenemos!), diseñada y realizada por los miembros del sindicato de trabajadores de la pastelería; una serie de vídeos creados por jóvenes latinos que se proyectaban en monitores y donde se mostraban detalles de la vida en sus barrios; un jardín vegetal hidrofónico cuyos cultivos y producción estaban destinados a las agencias de ayuda para el SIDA, y tres paradas dedicadas a las comunidades étnicas donde se reivindicaba el trabajo de los inmigrantes. Esparcidas por toda la ciudad, entre gente que no se sentiría a gusto en lugares como el Museo de Arte Contemporáneo, estas actividades invertían las relaciones culturales de poder de modo que el mundo de los museos y las galerías, por efecto de tal inversión, eran los desplazados y se veían obligados a preguntarse por qué semejantes actividades extrañas eran calificadas de «arte» (Jacob, 1995). «La Cultura en Acción», tal y como ha escrito Michel Brenson, tuvo «mucho más que ver con la esencia del arte que cualquiera de las cosas que se muestran en una galería o en un museo». Tal y como lo entiende Brenson, «la pintura y la escultura modernas siempre ofrecerán un tipo de experiencia estética profunda e indispensable, pero incapaz de hacer ahora demasiado para responder efectivamente a los desafíos o a los traumas políticos y sociales de la vida americana. Los diálogos y las reconciliaciones que ofrece son esencialmente privados y metafóricos, y tienen una potencia limitada para interpelar a aquellos ciudadanos de la Norteamérica multicultural cuyas tradiciones artísticas se aproximan a los objetos no como si fueran mundos en sí mismos sino usándolos como «instrumentos e interpretaciones o a través de otros rituales que tienen lugar fuera de las instituciones» (Jacob, 1995, 29).



«La Cultura en Acción» planteaba interrogantes acerca de la naturaleza del arte más difíciles de responder, incluso, que aquellos planteados por parte de tantas piezas conceptuales o performativas que ya habían sido digeridas sin dificultad por el mundo del arte. Algunos de los proyectos individuales en «La Cultura en Acción» eran casi indiscernibles del tipo de cosas imaginativas y populares que hacían los activistas políticos, a quienes nunca se les ocurrió calificar de «arte» lo que hacían. En este sentido, algunos elementos de «La Cultura en Acción» podrían entenderse como auténticos herederos del constructivismo ruso. No solamente se integra el arte en la vida sino que además desaparece como actividad diferenciada. La pregunta acerca de si se quiere ir tan lejos como para disolver el arte en la vida permanece abierta.

### Arte público

Proyectos comunitarios tales como «La Cultura en Acción» dieron lugar a una gran variedad de recursos económicos: importantes fundaciones, subvenciones corporativas, donaciones privadas o hechas en especie por parte de las empresas y, naturalmente, el Fondo Nacional para las Artes, acompañado de las juntas artísticas de ámbito estatal o local. La concepción, la ubicación y la financiación de los proyectos comunitarios los instituía en «arte público» en un sentido especial (Lacy, 1995). Pero parte de su intensa dedicación para conseguir aunar arte y vida puede encontrarse también en muchas obras de arte que son «públicas» de un modo más tradicional, es decir, obras directamente encargadas por organismos estatales. Gracias en parte al «porcentaje dedicado a los programas de arte» (se separaba la mitad de una partida dedicada a los gastos en construcciones públicas para dedicarla a las obras de arte), durante los últimos treinta años se ha creado un gran número

de esculturas, pinturas y piezas elaboradas con medios mixtos, destinadas a plazas y edificios públicos. Muchas de las obras de arte público son esculturas abstractas autosuficientes, dedicadas a la contemplación estética, y algunas, como la inmensa escultura de Picasso en Chicago, o la pieza de Serra en Pittsburg, han adornado los lugares en los que se hallan. Aunque es cierto que la época del general montado a caballo en bronce ha pasado hace tiempo, no lo es menos que el predominio de la obra autónoma y destinada a la experiencia estética también está siendo cuestionado, no sólo a través de las piezas realizadas con materiales mixtos y sumamente coloridas, dirigidas directamente al espectador, sino también gracias a los diseños de espacios públicos de la mano de artistas como Mary Miss o Scott Burton, quienes, al tomar en cuenta tanto las consideraciones visuales como la creación de lugares donde sentarse o reunirse, unen arte y artesanía (Senie, 1992).

Podemos entender mejor el sentido de los resultados que estaban en juego en las viejas y nuevas formas del arte público comparando dos obras norteamericanas de los años ochenta particularmente controvertidas: *Tilted Arc* de Richard Serra en Nueva York y *Vietnam Veterans Memorial* (Monumento a los Veteranos del Vietnam) de Maya Lin en la ciudad de Washington. El intenso debate que suscitó *Tilted Arc* (1981), de Serra, sepultaba todos los valores establecidos del sistema moderno del arte, de su exaltado ideal del artista como genio creativo y de la obra de arte como objeto sagrado. La controversia se inició cuando oficinistas que trabajaban frente a la pieza de Serra objetaron que el muro de hierro de doce pies de altura que dividía la plaza frente a su edificio destruía la utilidad potencial de la plaza (Fig. 85). Cuando se empezó a especular con la posibilidad de desplazar la pieza a otro lugar, Serra protestó diciendo que su obra estaba concebida para ese «lugar específico» y que moverla implicaba destruirla, aunque está claro que la idea de Serra de lo que significa un lugar específico no incluía la consideración acerca de cómo la gente podía usar la plaza sino sólo la de cómo podían responder a *Tilted Arc* en cuanto obra de arte autónoma (Weyergraf-Serra y Buskirk, 1991). No se trata de que, al adoptar esta posición, Serra resultase un mal actor; Serra simplemente expresaba las normas regulativas del moderno sistema de las bellas artes y materializaba los deseos de un comité de selección que compartía con él semejante ideal. Los críticos artísticos que se apresuraron a defender a Serra solían menospreciar a los quejumbrosos oficinistas tachándolos de filisteos ig-





FIGURA 85. Richard Serra, *Tilted Arc*, Nueva York (1981). Fotografía cortesía de Robin Holland. © Robin Holland.

norantes, y uno de ellos incluso comparó las protestas con los tribunales nazis. La mayoría de quienes defendieron *Tilted Arc* estaban convencidos de que los logros formales y expresivos de una obra de arte debían predominar sobre las funciones y los placeres de la vida cotidiana, y consideraban que las opiniones de los expertos del mundo del arte debían establecerse como el definitivo tribunal de apelaciones. *Tilted Arc* fue eventualmente desplazada de su ubicación en 1989, mientras la prensa escrita del mundo del arte protestaba ruidosamente.

Otra obra de arte público controvertida, *Vietnam Veterans Memorial* (1982) de Maya Lin, provocó coléricas objeciones a causa del aspecto poco convencional de su muro largo y bajo con los nombres de los muertos en la guerra, a tal punto que fue necesario erigir un monumento figurativo de Frederick Hartt muy cerca del de Lin. No obstante, el «muro», como se sabe, se ha convertido en uno de los lugares más visitados de la ciudad de Washington, un recordatorio profundamente sensible, donde los nombres de quienes murieron y los sentimientos y las preguntas de quienes recuerdan son más importantes



FIGURA 86. Maya Lin, *Monumento a los veteranos del Vietnam*, Washington, D. C. (1982). Fotografía cortesía de Stephen Griswold.

que el Arte (Fig. 86). Aquí, arte y artesanía, belleza y función, imaginación creativa y servicio público, se unen de un modo inédito, ofreciendo una versión democrática de lo que antaño sucedía bajo el viejo sistema del arte. El «muro» de Serra y la controversia en torno a él evidenciaron las exaltadas exigencias del arte y de la estética del sistema moderno del arte, mientras que el muro de Maya Lin apunta más allá del arte y la artesanía.[6]

6. En defensa de Serra, debería indicarse que las críticas al *Tilted Arc* partieron de un burócrata conservador, que la mayoría de los detractores de la obra de Serra eran además unos ignorantes en cuanto al arte moderno, y que la plaza no era lo que se dice acogedora. Serra y su mujer han publicado sus propios comentarios con documentos relacionados con las críticas (Weyergraf-Serra y Buskirk, 1991). Para una sutil defensa político-estética de *Tilted Arc*, véase Crimp (1993, 150-98). Una de las discusiones más interesantes sobre la comparación entre Serra y Lin es la de Michel Kelly (1996). Una consideración muy acertada sobre el emplazamiento de la obra *Vietnam Veterans Memorial* puede hallarse en Charles L. Griswold (1992). Entre los libros de más ayuda que incluyen una discusión



Un resultado positivo de los casos de Serra y Lin ha sido el advenimiento de una nueva manera de acercarse al arte por parte del público en los últimos años. En lugar de un plantel de representantes del mundo del arte que escogen a un artista para que vierta sobre una plaza pública una obra autorreferida, ahora los comités de selección intentan representar a la amplia comunidad, y los artistas a menudo hablan con gente que tendrá que convivir con su obra. En St. Louis, donde otro «muro» de Serra irritó a los vecinos durante una década, la artista Mary Miss recibió el encargo en 1999 para un proyecto público muy cerca de la pieza de Serra, y Miss empezó por reunirse con los grupos de vecinos de la zona, no sólo para evitar futuras quejas sino para escuchar. La artista Martha Schwartz creó, en 1996, una nueva obra en la misma Plaza Federal de Manhattan donde había estado antes *Tilted Arc* de Serra. Schwartz decidió «disponer el espacio de acuerdo con el uso que la gente le da ahora» y creó formas curvas con bancos de colores vistosos que rodeaban media docena de montículos cónicos de césped coronados con aspersores de agua. En lugar de un agresivo muro o de un estéril vacío, los oficinistas de la Plaza Federal tienen ahora un espacio más atractivo que combina la función y el interés estético (Beardsley, 1998, 151).

En Europa, el arte público ha sufrido un cambio parecido al que se produjo en los Estados Unidos. Tal y como ha señalado Vivian Lovell, de la Agencia de Encargos de Arte Público, el arte público de hoy «prioriza el proceso sobre el producto al comprometer lo público en la génesis y en la creación de la obra» (Gooding, 1999). Los proyectos públicos recientes en Inglaterra han pasado de la abstracta simplicidad de la ciudad, con ejemplos como el del pequeño homenaje escultórico a la memoria del poeta de la guerra Wilfred Owen, con algunos versos de su poesía grabados en la piedra a petición de la comunidad, a proyectos más abarcadores, como el que llevaba por título «Out of Darkness» (Salida de la oscuridad) en Wolverhampton, donde doce artistas hicieron un uso creativo de la iluminación para suscitar la excitación nocturna, al mismo tiempo que incrementaban la sensación de seguridad al perfilar los edificios alumbrando sutilmente los ornamentos arquitectónicos e iluminar los espacios abiertos. Y en Francia, en un gran patio

de los aspectos generales planteados en la controversia entre Serra y Lin se cuentan los de Raven (1989), Senie (1992) y Gooding (1999).

ubicado en la parte trasera del Palacio Real del siglo XVIII, en el centro de París, Daniel Buren erigió una serie de columnas cortadas y de diversas alturas, decoradas con sus características rayas. Aunque este proyecto no fue concebido tras la consulta a los ciudadanos y fue muy controvertido al principio, *Columns* (Columnas) de Buren no sólo evoca la arquitectura neoclásica de los edificios que rodean la pieza, sino que se ha convertido en un lugar de descanso y de juego, donde los adultos se sientan o descansan en las columnas más bajas mientras los niños corren y patinan sorteándolas (Fig. 87). Buren concibió su pieza no sólo como una «escultura monumental» evocadora de las columnatas y reveladora de la presencia del nivel más bajo del patio, sino también como un entorno peatonal donde las columnas pudieran convertirse en asientos o en lugares a los que trepar, de manera que los visitantes, a su vez, se convirtieran en «esculturas vivientes».

Cuando el artista alemán Jochen Gerz recibió el encargo de rediseñar el ruinoso monumento a la guerra en la ciudad francesa de Biron (con 500 habitantes), podía haber recurrido al volumen de piedra que se alzaba ochenta años antes, con su típico obelisco en la punta. En lugar de esto, planteó una pregunta, que se mantenía en secreto, para que la respondieran unos cien habitantes de la ciudad, relacionada con el significado del sacrificio de la vida y de la guerra, y grabó las declaraciones de cada una de las personas interrogadas en una placa esmaltada. Después, las placas fueron fijadas en el viejo monumento. Una de las respuestas decía: «La vida es increíble. Las guerras no nos han dado nada. Para mí, lo que hemos vivido a lo largo de este siglo es abominable. Mi hermano fue arrestado. Lo encarcelaron un lunes y lo ejecutaron el martes. Algunas cosas se vigilan más desde entonces. Pero siento lástima por los jóvenes. Se ven obligados al vandalismo, tienen que conseguir algo de dinero de donde sea. Resulta difícil decir qué es lo que está mal. No sé qué pasará en el futuro. Vivimos en una época dura» (Aboudrar, 2000, 273). El artista y su «obra» son casi invisibles en *Living Monument of Biron* (Monumento vivo de Biron): la creatividad no está sólo en la concepción de Gerz sino también en la vida de la comunidad expresada a través de sus ciudadanos. Gerz ha explicado su intervención del siguiente modo: «Me gusta la idea de que el autor de la obra no sea sólo el artista... lo que me complace es que la gente de Biron está construyendo su propio monumento» (Aboudrar, 2000, 273-74). Gerz confía en que alguno de los ciudadanos de Biron continúe a partir de su obra reuniendo testimonios





FIGURA 87. Daniel Buren, *Les deux plateaux*, conocido como *Las columnas* (1986). Fotografía cortesía de Suzanna Williams.

para que *Living Monument* siga siendo un monumento vivo. El monumento de Gerz me recuerda la idea que Rousseau tenía del festival concebido como una alternativa al carácter excluyente del teatro refinado. Como en el festival, donde la gente hacía las veces de actor y donde actuaban los unos para los otros, en el monumento de Biron la gente se convierte en artista y dialoga entre sí. Del mismo modo que *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin, *Living Monument of Biron* de Gerz da definitivamente la espalda a los ideales modernos del artista autónomo y de la obra de arte autosuficiente, para abrazar una visión democrática de la colaboración, el servicio y la función social.

## CONCLUSIÓN

Apenas cincuenta años atrás aún había influyentes críticos y artistas capaces de rechazar el término «arte» si no se empleaba para calificar cualquier obra literaria, pictórica o musical que participara de la moderna búsqueda de pureza. Desde entonces, dos formas de asimilación han convergido en la crisis de la categoría de arte: por una parte, los movimientos que, en el seno de las bellas artes, han convertido casi cualquier material, sonido o actividad concebibles, en arte, y conseguido que las obras resultantes sean aceptadas por las instituciones artísticas; por otra parte, las propias instituciones artísticas que han usado la polaridad arte *versus* artesanía para dividir y apropiarse de cualquier cosa, ya fuera el llamado arte primitivo, el jazz o el nuevo periodismo. Pero incluso cuando la asimilación ha ido ganando terreno, la tradición de la resistencia ha florecido paralelamente ofreciendo retos, tan variados como los presentados por John Cage, Roland Barthes, Maya Lin y Mary Jane Jacob, a las polaridades subyacentes en el sistema de las bellas artes.

A pesar de que las instituciones tradicionales de las bellas artes intentaron en el pasado recuperar o neutralizar muchos de estos desafíos al Arte, algunas de estas mismas instituciones empezaron a cambiar, condicionadas por distintos elementos combinados como la necesidad económica, la crítica social y el surgimiento de nuevos editores, directores musicales y comisarios de exposiciones. El movimiento llamado «la nueva museología», por ejemplo, ha reinterpretado la historia de los museos y evaluado de nuevo las prácticas del coleccionismo y de las exposiciones, así como el lugar que ocupan los museos en nuestras sociedades, e incluso el efecto de asimilación por el cual los museos «hacen arte». En consecuencia, los museos han revisado la política

de exposiciones, han ampliado los programas educativos, y trascendido incluso el espacio expositivo del museo para participar en proyectos ciudadanos. La proliferación de tiendas de objetos de regalo, librerías, cafés, espacios para eventos, paneles de pared explicativos, videos para contextualizar y auriculares para visitas guiadas, han ido tan lejos que algunos críticos se lamentan de las concesiones al mercado y al gusto popular que hacen los museos, en detrimento de la dedicación al arte. También algunas compañías de teatro o de danza, así como algunas orquestas sinfónicas, han incrementado los esfuerzos dirigidos a la educación del público, ampliando el repertorio del programa o realizando conciertos en contextos cotidianos con la intención de romper la tradicional ilusión «artística» del escenario de la sala de conciertos. Las organizaciones de los festivales y los consejos de arte de las comunidades han sido incluso más ágiles a la hora de embarcarse en los programas experimentales y en las nuevas corrientes, en su búsqueda de un público más amplio y diverso, y han fundado centros de arte y proyectos comunitarios como el de la «Cultura en Acción».[1]

También las disciplinas dedicadas a la enseñanza, la crítica y la historia de las bellas artes han cambiado. Los departamentos de literatura han ampliado el canon y el alcance de lo que se considera «literatura», de manera que los estudiantes han empezado a explorar las implicaciones de la tardía emergencia de la literatura como disciplina. La historia del arte, dominada a mediados del siglo XX por el formalismo, que virtualmente ignoraba a las mujeres y a los artistas pertenecientes a minorías, excluyendo por completo en ocasiones áreas artísticas que se consideraban retrógradas (por ejemplo los muralistas mexicanos), ha recobrado desde hace tiempo el interés por el contexto social y político así como por nuevos métodos de análisis. Por su parte, los historiadores de la música empezaron a cuestionar la preocupación tradicional por el análisis de un canon limitado, compuesto por obras maestras de grandes compositores (varones), y a ensanchar el alcance y los métodos de la musicología. A su vez, los filósofos han explorado la historicidad de la idea de arte, y las feministas han mostrado desde diversas disciplinas que ya no es posible hacer estética, historia o crítica de arte ignorando las cuestiones de género. Por último, los más radicales revisionistas de las disciplinas disolverán la literatura en los estudios culturales, la historia del arte en la historia de las imágenes y la historia de la música clásica occidental en una etnomusicología más amplia. Sin embargo, la mayoría de estas propuestas interdisciplinares parecen destinadas a suplementar, más que a suplantar, las disciplinas existentes.[2]

No obstante, dejar atrás el moderno sistema del arte implicaría no sólo replantear las instituciones y disciplinas del sistema de las bellas artes sino también superar su ambivalencia con relación a la destreza, la belleza, la función y el placer sensible. Aunque la facilidad nunca ha sido eliminada por completo del ideal de las bellas artes, el sueño de reunificar las bellas artes y la artesanía en el nivel del cuerpo se ha complicado aún más con la llegada de la revolución digital. El advenimiento del hipertexto, del ciberarte, de las maquetas arquitectónicas virtuales, de los sonidos sintetizados y de la trascripción automática ha hecho que las formas tradicionales de la escritura, el dibujo o la composición «manuales» parezcan aún más problemáticas en muchas artes. Naturalmente, la narración tradicional de historias, la composición musical, la danza y la manufactura siguen teniendo lugar en los pueblos y ciudades de los países del llamado Tercer Mundo —aunque estas actividades

1. Existe una vasta y creciente literatura específica sobre la historia y los propósitos de los museos de arte, así como de su necesidad de diversificar la programación y el público. Véase Vergo (1989), Karp y Lavine (1991), Hooper-Greenhill (1992), Bennett (1995) y Duncan (1995). Existe también un gran número de compilaciones útiles dedicadas a la política cultural en general, tales como la de Smith y Berman (1992) o la de Bradford, Gary y Wallach (2000).

2. Sobre estudios literarios y culturales, véase Smithson y Ruff (1994), Scholes (1998) y Bérubé (1999). En cuanto a nuevas maneras de pensar la historia del arte, véase Preziosi (1989), Moxey (1994) y Melville y Readings (1995). Para obtener información de algunas de las actuales consideraciones en lo relativo a musicología, véase Bergeron y Bohlman (1992). Goehr (1992), Mattick (1993), Woodmansee (1994) y Mortensen (1997) se cuentan entre quienes han contribuido de un modo más claro y definitivo a percibir la relevancia de la revolución que, en el siglo XVIII, experimentó el significado del «arte». Para las tentativas de una definición del arte en filosofía véase Carroll (1993, 2000), Levinson (1993) y Danto (1997). Kivy (1993) y Margolis (1993) han argumentado cada cual a partir de distintos puntos de partida, que definir el «Arte» es menos útil que dedicarse a las exploraciones históricas y culturales de las diversas «artes». Para una perspectiva feminista sobre la estética y su historia, véase Hein y Korsmeyer (1993) y Brand y Korsmeyer (1995). Resulta imposible dar aquí una lista del inmenso número de trabajos en los que se rescata a las mujeres escritoras, artistas y compositoras ignoradas durante tanto tiempo, o las muchas discusiones teóricas de género que han sido escritas por críticas e historiadoras de la literatura, del arte o de la música a lo largo de los treinta últimos años.

muchas veces se convierten en parte de los sistemas de explotación y *marketing* dedicados a los turistas y a los consumidores de arte popular. En las economías industriales avanzadas, las manufacturas —como la carpintería, la costura, la jardinería o la alfarería—, que fueron antaño necesidades u ocupaciones, se han convertido desde hace tiempo en dedicaciones parciales o en pasatiempos de la clase media. En el ámbito de la música, la literatura o el teatro esta realidad se traduce en el piano familiar (o el teclado electrónico) que hay en algunas casas; o en los grupos corales, los círculos de poesía y los grupos de teatro que aún desarrollan habilidades y proporcionan con ello oportunidades para la expresión y la participación, sin la cual todos nosotros quedaríamos reducidos a poco más que a consumidores de arte.

La misma importancia que la recuperación del respeto hacia las habilidades de la artesanía tienen los valores de la función y el placer sensual vinculados a ellas —a menudo devaluados en el pasado como «mera utilidad» y «mero entretenimiento» respectivamente. Tal y como indica el adjetivo «mero», la tradición de las bellas artes raramente ha rechazado la función o el placer sensible. No obstante, ha hecho de ambas cosas elementos incidentales con relación a la autonomía de la obra de arte y a la refinada sensibilidad de lo estético. La elevación y la espiritualización es el precio más alto que se ha pagado por la autonomía del arte, en la medida en que con frecuencia ambas cosas han aislado a las bellas artes en un espacio cultural, propiciando la demanda de una reintegración de arte y sociedad o de arte y vida. Pero, considerando que el término «arte» se refiere no sólo a la específica noción de las «bellas artes» sino también al más antiguo sentido de «un arte», la «estética» puede o bien quedar restringida a una contemplación distanciada, cuyo objeto son las bellas artes, o bien ser reconcebida para que incluya la ordinaria sensualidad así como la finalidad. Tal reconstrucción de la estética se asocia con frecuencia a John Dewey, aunque sus raíces se hallan en algunos aspectos del pensamiento de Baumgarten y Kant y, más concretamente, en la tradición ejemplificada por la «línea serpentina de la belleza» de Hogarth, la «atemperada sensualidad» de Rousseau y la unión de placer y justicia política de Wollstonecraft.

Muchos críticos y filósofos contemporáneos han explorado aproximaciones al arte y a la estética que brindaran por fin un lugar prominente a los placeres ordinarios y a las funciones cotidianas (Berleant, 1991; Leddy, 1995; Statwell, 1995; Shusterman, 2000). La discusión planteada por Carolyn Korsmeyer acerca de los significados simbólicos de los placeres sensuales del paladar representa un correctivo nada desdeñable del tradicional énfasis en la mirada y la escucha distanciadas (1999). Por su parte, Yuriko Saito ha sugerido que tenemos una gran ocasión de aprender qué significa una «estética de lo cotidiano» si prestamos atención a ciertas prácticas tradicionales japonesas. Al contrario de lo que sucede en Occidente, donde el sistema de las bellas artes nos ha inducido con demasiada frecuencia a dedicar una forma de contemplación desinteresada a las obras autosuficientes, en la cultura japonesa tradicional se valoraban las experiencias sensoriales vinculadas a los aspectos pasajeros de la vida; el placer del baño, el sonido de la lluvia sobre un tejado, la conversación y los sonidos de las tazas en una ceremonia del té. De un modo parecido, la tradición japonesa atribuía el mismo valor a cosas como la belleza formal, la destreza del artesano y la función de tales objetos cotidianos, a la envoltura de las cajitas o al diseño y al uso de los utensilios. Mientras que la corriente principal de la estética occidental puede considerar un cuchillo de cocina como una obra de arte desde el momento en que la función está subordinada a la forma, una estética de lo cotidiano tendría en cuenta no sólo la apariencia del cuchillo sino también «la sensación que produce agarrarlo... su peso, sus proporciones y, lo más importante... cuán suave y fácilmente» corta (Saito, 1999, 9). Además, las observaciones de Saito sugieren que el verdadero multiculturalismo no consiste en incorporar unos pocos ejemplos japoneses o africanos a nuestro arte, nuestra música o nuestras antologías literarias, sino en aprender de otras culturas las limitaciones de nuestras categorías tradicionales.

Pero las artes siempre han tenido diversas funciones, y entre ellas la educación ha sido una de las principales (el «placer e instrucción» de Horacio). La revisión que Danto ha llevado a cabo sobre el rol cognitivo del arte en cuanto «significado encarnado» resulta especialmente útil para elucidar algunos de los más insensatos y oscuros lugares en los que ha desembocado el mundo de las bellas artes a lo largo del pasado medio siglo (Danto, 1997, 2000). Mientras que la filosofía de Danto aún lucha por conseguir una definición del arte a la luz de los cambios en las artes visuales, Karol Berger se centra directamente en la cuestión de la función, aproximándose de un modo inusual al asunto, puesto que lo hace desde la perspectiva de la música y la literatura. Para Berger la función más elevada de las artes consiste en representar mundos

de ficción que, no obstante, nos brindan una comprensión de nosotros mismos y de lo que nos rodea. Aunque versiones de su punto de vista pueden remitirse a una línea que va desde Aristóteles a Schiller y Hegel, la teoría de Berger no hace de lo edificante una característica exclusiva de las bellas artes sino que reconoce una continuidad entre las artes cotidianas y las artes elevadas. Además, Berger aborda hábilmente los grandes retos a los que se enfrenta cualquier punto de vista contemporáneo mimético de las artes —el giro hacia la abstracción en la modernidad, la experimentación, y la ausencia de conclusión o de clausura— explicando que la propia modernidad artística refleja el júbilo y la tremenda libertad del sujeto moderno para definir su libertad (Berger, 2000).

En este punto topamos con la peliaguda cuestión del arte en cuanto sucedáneo de la religión. Berger hace frente a este problema de un modo resuelto, al argumentar que las bellas artes brindan a nuestras sociedades, secularizadas e individualistas, comprensiones espirituales más variadas que las de las religiones tradicionales, con sus conocidas demandas de incondicionalidad y sus exigencias de exclusividad. Se trata, sin duda, de una cuestión complicada y delicada. En efecto, para un pequeño segmento de la élite culta, las bellas artes han sido investidas con el tipo de sentimientos y compromisos dispensados antaño a las religiones tradicionales. Aunque, paralelamente, los movimientos anti-arte de principios del siglo XX y muchas de las posiciones paródicas de las últimas décadas han dirigido a menudo sus afiladas flechas al corazón de tales encumbradas pretensiones del arte. De hecho, en cuanto fuentes de comprensión y consuelo espiritual, el arte y la religión pueden ser mutuamente enriquecedoras. Pero necesitamos unificar este interés legítimo por encontrar un valor espiritual en las bellas artes con esos otros asuntos y placeres vinculados a artes más ordinarias que, tal y como se han encargado de recordarnos pensadores como Rousseau o Saito, también son portadores de sentido.

A pesar de que las dicotomías del sistema de las bellas artes hayan quedado severamente debilitadas, aún poseen, tal y como hemos visto, capacidad para distorsionar muchas formas de experiencia. Está por establecer un tercer sistema del arte que trascienda las divisiones del moderno sistema del arte. Pero incluso si, por efecto de algún sueño anti-arte radical, fuera posible desmantelar las instituciones existentes y reemplazar los ideales excluyentes de las bellas artes por las normas de la artesanía y del arte popular, con ello tan sólo estaríamos invirtiendo una deplorable polaridad que se produjo hace mucho tiempo. Obviamente la respuesta al arte dividido no es el rechazo de los ideales de libertad, imaginación o creatividad sino su unificación con la facilidad, el servicio y la función. Aun así, no existe una fórmula mágica para conseguir el equilibrio perfecto. Sería estúpido pretender que cada obra musical, literaria o visual manifestase una equitativa dosis de imaginación y pericia, forma y función o placer espiritual y sensual y, si se entiende correctamente la cuestión, existe un lugar y un momento para la atención desinteresada y para el análisis formal así como para el renovado interés por la belleza (Brand, 2000; Scarry, 2000). En las democracias pluralistas probablemente habrá siempre múltiples obras de arte, e incluso diversos pequeños círculos que considerarán como «verdadero arte» sólo aquellas obras más esotéricas y excluyentes o más transgresoras desde un punto de vista político y social. Pero la mayoría de la gente participará de distintas obras artísticas, situándose más allá de las viejas divisiones y jerarquías, aunque para ello sean precisos juegos malabares más o menos afortunados que permitan establecer relaciones entre el arte, la religión, la política y la vida cotidiana.

Con este libro he intentado mostrar que las (bellas) artes, tal y como las hemos entendido generalmente, no son algo eterno ni antiguo, sino una construcción histórica del siglo XVIII. Además, he trazado el recorrido de una tradición paralela de resistencia que se ha prolongado hasta nuestros días. Soy consciente de que «no hay retorno». No podemos resucitar el viejo sistema del arte. No es posible obviar la distancia que nos separa del viejo sistema del arte atribuyendo el intelecto, la imaginación y la gracia a las bellas artes, y menospreciando la artesanía o las artes populares como dominios de la mera técnica, la utilidad, el entretenimiento y el provecho. Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisiones del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Aboudrar, Bruno-Assim, *Nous n'irons plus au musée*, París, Aubier, 2000.

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, W. W. Norton, 1958 (trad. cast.: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975).

—, *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, Nueva York, W W. Norton, 1989.

Ackerman, James S., *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.

Adams, John, *Adams Family Correspondence*, 4 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963.

Addison, Joseph y Richard Steele, *The Spectator*, 4 vols., Londres, J. M. Dent and Sons, 1907.

Allen, Grant, *Physiological Aesthetics*, Londres, Henry S. King, 1877.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

—, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988 (trad. cast.: *El taller de Rembrandt*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1992).

Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1982.

Anderson, Richard L., *Art in Small-Scale Societies*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1989.

Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Londres, Scholar Press, 1989.

Andrews, Marilyn, «Crossing Categories», *Ceramics Monthly*, nº 47, octubre de 1999, págs. 44-47.

Anscombe, Isabelle, *A Woman's Touch: Women in Design from 1860 to the Present Day*, Nueva York, Viking, 1984.

Arcin, André, *Histoire de la Guinée française*, París, A. Challamel, 1911.

Arnold, Matthew, *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, vol. 3, *Lectures and Essays in Criticism*, edición a cargo de R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962.
—, *Essays in Criticism: Second Series*, Nueva York, St. Martin's Press, 1966.
Ashfield, Andrew y Peter de Bolla (comps.), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota, 1985.
Auberlen, Eckhard, *The Commonwealth of Wit: The Writer's Self-Representation in Elizabethan Literature*, Tübingen, Gunther Narr, 1984.
Auerbach, Erich, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1993 (trad. cast.: *Lenguaje literario y político en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral).
Austen, Jane, *Northanger Abbey*, Londres, Penguin, 1995 (trad. cast.: *La abadía de Northanger*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998).
Baldick, Chris, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, Oxford, Clarendon Press, 1983.
Barasch, Moshe, *Theories of Art from Plato to Winckelmann*, Nueva York, New York University Press, 1985 (trad. cast.: *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 2001).
Barber, Robin, «The Greeks and Their Sculpture», en E. M. Craik (comp.), «*Owls to Athens*»*: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
Barker, Emma, Nick Webb y Kim Woods, *The Changing Status of the Artist*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1999.
Barnard, Rob, «Speakeasy», *New Art Examiner*, nº 19, enero de 1992, pág. 13.
Barnouw, Jeffrey, «The Beginnings of "Aesthetics" and the Leibnizian Conception of Sensation», en Mattick, 1993.
Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1986.
Bartlet, M. Elizabeth C., «Gossec, l'offrande à la liberté et l'histoire de la *Marseillaise*», en Julien y Mongrédien, 1991.
Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
Batteux, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), París, Aux Amateurs de Livres, 1989.
Baudelaire, Charles, *L'art romantique: Littérature et musique*, París, Flammarion, 1968.
—, *Écrits esthétiques* (1859), París, Union Générale d'Édition, 1986.
Baumgarten, Alexander, *Reflections on Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1954.



Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
Beardsley, John, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, Abbeville Press, 1998.
Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1975.
Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: De la raison classique à l'imagination créatrice*, París, Albin Michel, 1994a.
—, *Lumières et modernité: De Malebranche à Baudelaire*, Orleans, Paradigme, 1994b.
Beethoven, Ludwig van, *Beethoven: Letters, Journals and Conversation*, edición a cargo de Michael Hamburger, Nueva York, Thames and Hudson, 1951.
Bell, Clive, *Art* (1913), Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1958.
Bénichou, Paul, *Le sacré de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, José Corti, 1973.
Benjamin, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Schoken Books, 1969 (trad. cast.: *Iluminaciones*, 4 vols., Madrid, Taurus, 1990-1993).
—, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nueva York, Schoken Books, 1986.
Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995.
Bentley, Gerald Eades, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1971.
Berger, Karol, *A Theory of Art*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.
Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman (comps.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Berghahn, Klaus L., «From Classicist to Classical Literary Criticism, 1730-1806», en Hohendahl, 1988.
Berleant, Arnold, *Art and Engagement*, Filadelfia, Temple University Press, 1991.
Bermingham, Ann, «The Origin of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby's *Corinthian Maid*», en John Barrell (comp.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art, 1700-1800*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
Bérubé, Michael, *The Employment of English: Theory, Jobs and the Future of Literary Study*, Nueva York, New York University Press, 1998.
Boardman, John, *Greek Art*, Londres, Thames and Hudson, 1996 (trad. cast.: *El arte griego*, Madrid, Destino, 2002).
Bohls, Elizabeth A., *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
Boileau, Nicolas, *L'art poétique*, París, Bordas, 1972.
Bolton, Richard (comp.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

Bouhours, Dominique, *Entretiens d'artiste et d'Eugène*, París, Bossard, 1920.
Boyd, Malcolm, *Music and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
Bradbrook, M. C., *Shakespeare the Craftsman*, Nueva York, Barnes and Noble, 1969.
Bradford, Gigi, Michael Gary y Glenn Wallach (comps.), *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*, Nueva York, The New Press, 2000.
Brand, Peggy Zeglin (comp.), *Beauty Matters*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
Brand, Peggy Zeglin y Carolyn Korsmeyer (comps.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.
Bredekamp, Horst, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, N. J., Markus Wiener, 1995.
Brevan, Bruno, «Paris: Cris, sons, bruits. L'environnement sonore des années prérévolutionnaires d'après "Le Tableau de Paris", de Sébastien Mercier», en Julien y Klein, 1989.
Briggs, Robin, «The Académie Royale des Science and the Pursuit of Utility», *Past and Present*, nº 131, 1991, págs. 38-88.
Brown, Jonathan, *Velázquez: Painter and Courtier*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1986 (trad. cast.: *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 2000).
Brown, Patricia Fortini, *Art and Life in Renaissance Venice*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997.
Brunhammer, Yvonne, *Le beau dans l'utile: Un musée pour les arts décoratifs*, París, Gallimard, 1992.
Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue Française des origins à nos jours*, vol. 6, 1ª parte, París, Armand Colin, 1966.
Bruyne, Edgar de, *The Aesthetics of the Middle Ages*, Nueva York, Friedrich Ungar, 1969 (trad. cast.: *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1994).
Burford, Alison, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1972.
Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (trad. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997).
Burke, Edmund, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1955 (trad. cast.: *Reflexiones sobre la revolución en Francia*, Madrid, Alianza, 2003).
—, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Notre Dame, Ind., University of Notre Dame, 1968 (trad. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987).



Burke, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Nueva York, Harper and Row, 1978 (trad. cast.: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 2001).
—, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1986 (trad. cast.: *El renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2001).
—, «Popular Culture in Early Modern Europe: A Concept Revisited», *Intellectual History Newsletter*, nº 15, 1993, págs. 3-13.
—, *Varieties of Cultural History*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1997 (trad. cast.: *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000).
Burton, Anthony, *Josiah Wedgwood: A Biography*, Londres, Andre Deutsch, 1976.
Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Nueva York, Viking, 1971 (trad. cast.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984).
Cahn, Walter, *Masterpieces: Chapters in the History of an Idea*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1979 (trad. cast.: *Obras maestras: ensayo sobre la historia de una idea*, Madrid, Alianza, 1989).
Callen, Anthea, *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*, Nueva York, Pantheon Books, 1979.
Caplan, Jay L., «Clearing the Stage», en Denis Hollier (comp.), *A New History of French Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
Carroll, Noël, «Historical Narratives and the Philosophy of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 51, 1993, págs. 313-327.
—, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
—, (comp.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, Boston, Beacon Press, 1951 (trad. cast.: *La filosofía de la ilustración*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993).
Castelnuovo, Enrico, «The Artist», en Jacques Le Goff (comp.), *Medieval Callings*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
Castiglione, Baldesare, *The Book of the Courtier*, Nueva York, Doubleday, 1959 (trad. cast.: *El cortesano*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996).
Caygill, Howard, *The Art of Judgment*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1996 (trad. cast.: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1993).
Chambers, Ephraim, *Cyclopedia: An Universal Dictionary of the Arts and Sciences*, 2 vols., Londres, J. and J. Knapton, 1728.
Chanan, Michael, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Londres, Verso, 1994.
Charlton, D. G., *Secular Religions in France, 1815-1870*, Londres, Oxford University Press, 1963.

Charlton, David, «Introduction: Exploring the Revolution», en Boyd, 1992.
Chartier, Roger, *Cultural History: Between Practices and Representations*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1988 (trad. cast.: *Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 1992).
—, *The Cultural Origins of the French Revolution*, Durham, N. C., Duke University Press, 1991.
Chatelus, Jean, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991.
Christo, *Wrapped Reichstag, Berlin. 1971-95*, Colonia, Taschen, 1996.
Clark, Garth, *A Century of Ceramics in the United States, 1878-1978: A Study of Its Development*, Nueva York, E. P. Dutton, 1979.
Clark, Priscilla Parkhurst, *Literary France: The Making of a Culture*, Berkeley, University of California Press, 1987.
Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1984.
Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.
—, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997 (trad. cast.: *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999).
Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
Cohen, Ted, «High and Low Art, and High and Low Audiences», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 57, 1999, págs. 137-143.
Cohen, Ted y Paul Guyer, *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
Cole, Bruce, *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*, Nueva York, Harper and Row, 1983.
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983.
Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938.
Comte, Auguste, *System of Positive Polity* (1851), 4 vols., Nueva York, Burt Franklin, 1968.
Conrads, Ulrich, *Programs and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970.
Court, Franklin E., *Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750-1900*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1992.
Cranston, Maurice, *Jean-Jacques: The Early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau, 1712-1754*, Chicago, University of Chicago Press, 1991a.
—, *The Noble Savage: Jean-Jacques Rousseau, 1754-1762*, Chicago, University of Chicago Press, 1991b.



Crawford, Alan, *C. R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985.
Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
Croce, Benedetto, *The Aesthetic as the Science of Expression of the Linguistic in General*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (trad. cast.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora, 1997).
Crow, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century France*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985 (trad. cast.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Hondarribia, Nerea, 1989).
Cumming, Elizabeth y Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1991.
Cunningham Memorial Library, *A Short-Title Catalogue of the Warren N. and Suzanna B. Cornell Collection of Dictionaries, 1475-1900*, Terre Haute, Indiana State University Press, 1975.
Curtius, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1953 (trad. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999).
Da Costa, Feliz, *The Antiquity of the Art of Painting* (1696), New Haven, Conn., Yale University Press, 1967.
Dahlhaus, Carl, *The Idea of Absolute Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (trad. cast.: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999).
D'Alembert, Jean, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, articles choisie*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1986.
Danto, Arthur, *Beyond the Brillo Box*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1992 (trad. cast.: *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Madrid, Akal, 2003).
—, *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1994.
—, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1997 (trad. cast.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2002).
—, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2000 (trad. cast.: *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003).
Darnton, Robert, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.
—, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.
David, Hans T. y Arthur Mendel, *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, Nueva York, W. W. Norton, 1966.
Davies, Stephen, «Non-Western Art and Art's Definition», en Carroll, 2000.

De Bolla, Peter, *The Discourse of the Sublime*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
De Duve, Thierry (comp.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
DeJean, Joan, «Classical Reeducation: Decanonizing the Feminine», *Yale French Studies*, nº 25, 1988, págs. 26-39.
—, *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 (trad. cast.: *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001).
Detienne, Marcel y Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press, 1978.
Dewey, John, *Art as Experience*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1934 (trad. cast.: *El arte como experiencia*, FCE, México, 1949).
—, *John Dewey: The Later Works, 1925-1953*, vol. 1, *1925, Experience and Nature*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1988.
Diamonstein, Barbaralee (comp.), *Handmade in America: Conversations with Fourteen Craftmasters*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1983.
Dickie, George, *The Art Circle: A Theory of Art*, Evanston, Ill., Chicago Spectrum Press, 1997.
Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.
—, *Diderot on Art*, vol. 2, *The Salon of 1767*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1995.
Diderot, Denis y Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisoné des sciences, des arts et des métiers*, 17 vols., Paris, Briasson, 1751-1772 (trad. cast.: *Enciclopedia: recopilación de láminas sobre las ciencias, las artes y los oficios*, 14 vols., Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones).
Dieckmann, Herbert, «Diderot's Conception of Genius», *Journal of the History of Ideas*, nº 2, 1940, págs. 151-179.
Dowling, Linda, *The Vulgarization of Art: The Victorians and Aesthetic Democracy*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1996.
Droste, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Berlín, Bauhaus Archiv, 1998.
Dryden, John, *Essays of John Dryden*, 2 vols., Nueva York, Russell and Russell, 1961.
Dubos, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), París, École Nationale Supérieur des Beaux-Arts, 1993.
Duchamp, Marcel, «I Propose to Strain the Laws of Physics», *ARTnews*, nº 34, diciembre de 1968, págs. 47-62.
Duckworth, William, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, Nueva York, Schirmer Books, 1995.
Duff, William, *Essay on Original Genius... in Philosophy and the Fine Arts*, Londres, Edward and Charles Dilly, 1767.



Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995.
Dunne, Joseph, *Back to the Rough Ground: «Phronesis» and «Techne» in Modern Philosophy and in Aristotle*, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1993.
Dutton, Denis, «"But They Don't Have Our Concept of Art"», en Carroll, 2000.
Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
Eastlake, Lady Elizabeth, «A Review in the *London Quarterly Review*» (1857), en Goldberg, 1981.
Eco, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1986 (trad. cast.: *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 2002).
—, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.
Edwards, Philip, *Shakespeare and the Confines of Art*, Londres, Methuen, 1968.
Ehrard, Jean y Paul Viallaneix, *Les fêtes de la révolution: Colloque de Clermont Ferrand (juin, 1974)*, París, Société des Études Robespierristes, 1977.
Eitner, Lorenz, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850: Sources and Documents*, vol. 2, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970.
Elias, Norbert, *Mozart: Portrait of a Genius*, Berkeley, University of California, 1994 (trad. cast.: *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona, Península, 2002).
Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, Nueva York, Harcourt Brace and Co., 1952.
—, «Tradition and Individual Talent», en David H. Richter (comp.), *The Critical Tradition*, Nueva York, St. Martins Press, 1989.
Elliot, David (comp.), *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*, Nueva York, Pantheon Books, 1979.
Elsner, Jas, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
Emerson, Ralph Waldo, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, 12 vols., Boston, Houghton, Mifflin, 1903.
—, *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, Nueva York, Modern Library, 1950.
—, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, 3 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966-1972.
—, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.
Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.

Erauw, William, «Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works», *Acta Musicologia*, nº 70, 1998, págs. 109-115.

Erickson, John D., *Dada: Performance, Poetry, Art*, Boston, Twayne Publishers, 1984.

Erlich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1981.

Estève, Pierre, *L'esprit des beaux-arts*, vol. 1, Paris, J. Baptiste Bauche, 1753.

Ettlinger, Leopold D, «The Emergence of the Italian Architect during the Renaissance», en Kostof, 1977.

Everdell, William R., *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Eze, Emmanuel Chukwudi (comp.), *Race and the Enlightenment: A Reader*, Oxford, Blackwell, 1997.

Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.

Fantham, Elaine, *Roman Literary Culture: From Cicero to Apuleius*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

Farago, Claire J., «The Classification of the Visual Arts in the Renaissance», en *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Eighteenth Century*, Dordrecht, Kluwer Academic, 1991.

Ferry, Luc, *Homo aestheticus: L'invention du goût à l'age démocratique*, Paris, Bernard Grasset, 1990.

Fielding, Henry, *Joseph Andrews* (1742), Nueva York, Signet Classics, 1961 (trad. cast.: *Joseph Andrews*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998).

Flaubert, Gustave, *The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1857*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

Forgacs, Èva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1991.

Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1992 (trad. cast.: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998).

Franz, Pierre, «Pas d'entreacte pour la Révolution», en Jean-Claude Bonnet (comp.), *La Carmagnole des muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988.

Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (trad. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992).

Fry, Roger, *Vision and Design* (1924), Nueva York, Meridian Books, 1956 (trad. cast.: *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988).

Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Librairie Droz, 1980.



Furetière, Antoine, *Essai d'un dictionnaire universel* (1690), Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.

Gadamer, Hans Georg, *Truth and Method*, Nueva York, Continuum, 1993 (trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2002).

Garrad, Mary D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1989.

Gaut, Berys, «"Art" as a Cluster Concept», en Carroll, 2000.

Gay, Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, vol. 4, *The Naked Heart*, Nueva York, W. W. Norton, 1995.

Geiringer, Karl, *Haydn: A Creative Life in Music*, Nueva York, W. W. Norton, 1946.

Gentili, Bruno, *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988 (trad. cast.: *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona, Sirmio, 1996).

Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (1774), Munich, Wilhelm Fink, 1966.

Gessele, Cynthia M., «The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1795-1801», en Boyd, 1992.

Ghirardo, Diane, *Architecture after Modernism*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

Gillett, Paula, *Worlds of Art: Painters in Victorian Society*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1990.

Gilpin, William, *Observations on the River Wye*, Londres, Blamire, 1782.

Glasser, Hannelore, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, Nueva York, Garland, 1977.

Glassie, Henry, *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.

Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Goethe, Johann Wolfgang von, *The Sorrows of Young Werther* (1774), Penguin, Harmondsworth, 1989 (trad. cast.: *Werther*, Barcelona, Tusquets, 2002).

Gold, Barbara (comp.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin, University of Texas Press, 1982.

Goldberg, Vicki (comp.), *Photography in Print*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981.

Goldstein, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Goldthwaite, Richard A., *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1960 (trad. cast.: *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología en la representación simbólica*, Madrid, Debate, 1998).

—, *The Story of Art*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1984 (trad. cast.: *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1988).
—, *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Berkeley, University of California, 1987.
Gooding, Mel, *Public, Art, Space: A Decade of Public Art Commissions Agency*, Londres, Merrill Halberton, 1999.
Goodman, Deana, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1994.
Gossman, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
Goubert, Pierre y Daniel Roche, *Les Français de l'ancient régime*, vol. 2, *Culture et société*, París, Armand Colin, 1991.
Goulemot, Jean M. y Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, París, Minerve, 1992.
Graburn, Nelson H. H., *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, 1976.
Graff, Gerald, *Professing Literature: An Institutional History*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
Grana, Cesar, *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, Nueva York, Basic Books, 1964.
Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961 (trad. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002).
Gribenski, Jean, «Un métier difficile: Éditeur de musique à Paris sous la révolution», en *Le tambour et la harpe*, en Julien y Mongrédien, 1991.
Griswold, Charles L., «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», en W. J. T. Mitchell (comp.), *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Grivel, Charles, «Le provocateur: L'écrivain chez les modernes», en Graziella Pagliano y Antonio Gomez-Moriana (comps.), *Écrire en France au XIXme siècle*, Montreal, Le Préambule, 1989.
Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1965.
Gruen, Eric S., *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1992.
Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
Guthrie, Derek, «The "Eloquent Object" Gagged by Kitsch», *New Art Examiner*, nº 15, septiembre de 1988, pág. 29.
Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Habermas, Jurgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1962), Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.
Hahn, Roger, «Science and the Arts in France: The Limitations of an Encyclopedic Ideology», en *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 10, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.
Hall, Michael D. y Eugene W. Metcalf Jr. (comps.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1994.
Halliwell, Stephen, «Aristotle's Poetics», en G. A. Kennedy, 1989.
Hanslick, Eduard, *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1986.
Harth, Erica, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1983.
Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1976.
—, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1980 (trad. cast.: *Patrones y pintores: arte y sociedad en la Italia del barroco*, Madrid, Cátedra, 1984).
Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963.
Hegel, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (1823-1829), Oxford, Clarendon Press, 1975 (trad. cast.: *Estética*, Barcelona, Edicions 62, 1991).
Hein, Hilde y Carolyn Korsmeyer, *Aesthetics in Feminist Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
Heine, Heinrich, *The Romantic School and Other Essays* (1830), Nueva York, Continuum, 1985.
Heinich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste*, París, Minuit, 1993.
Helgerson, Richard, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*, Berkeley, University of California Press, 1983.
Herder, Johann Gottfried, *Kalligone*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1955.
Hobbes, Thomas, *Leviathan* (1651), Oxford, Basil Blackwell, 1955 (trad. cast.: *Leviatán: la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza, 2002).
Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (1753), edición a cargo de Ronald Paulson, New Haven, Conn., Yale University Press, 1997 (trad. cast.: *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor, 1997).
Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1982.
—, (comp.), *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.

—, *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830-1870*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1989.
Holden, Stephen, «Barry Manilow: Yes, He Still Writes the Songs», *New York Times*, 13 de octubre de 1991, pág. H27.
Honour, Hugh, *Romanticism*, Nueva York, Harper and Row, 1979 (trad. cast.: *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 2002).
Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, Routledge, 1992.
Huitt, Sue, «The Art Quilt and Art Museum Exhibits», tesina, Springfield, University of Illinois, 1998.
Hume, David, *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
Hunt, Lynn, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984.
Iversen, Margaret, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
Jacob, Mary Jane (comp.), *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago Curated by Mary Jane Jacob*, Seattle, Bay Press, 1995.
Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage, 1961 (trad. cast.: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Península, Madrid, 1967).
Jaffe, Kineret S., «The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics», en Peter Kivy (comp.), *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester, N. Y., University of Rochester Press, 1992.
Jam, Jean-Louis, «Le clairon de l'avenir», en Julien y Klein, 1989.
—, «Pédagogie musicale et idéologie: Un plan d'éducation musicale durant la révolution», en Julien y Mongrédien, 1991.
James, Henry, *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
Jay, Bill, «The Family of Man: A Reappraisal of the "Greatest Exhibition of All Time"», *Insight*, nº 2, 1989, pág. 5.
Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995.
Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets* (1781), Londres, Oxford University Press, 1961 (trad. cast.: *Vida de los poetas ingleses*, Madrid, Cátedra, 1988).
—, *The Rambler* (1750-52), 3 vols., New Haven, Conn., Yale University Press, 1969.
Jones, Suzi, «Art by Fiat: Dilemmas of Cross-Cultural Collecting», en *Folk Art and Artworlds*, edición a cargo de John Michael Vlach y Simon J. Bronner, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1986.
Jonson, Ben, *The Workes of Benjamin Jonson*, Londres, William Stansby, 1616.
—, *Volpone; or, The Fox* (1605), edición a cargo de John W. Creaser, Nueva York, New York University Press, 1978 (trad. cast.: *Volpone*, Madrid, Cátedra, 2002).



Jouffroy, Theodore, *Course d'esthétique*, Paris, Hachette, 1883.
Jules-Rosette, Benetta, *Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*, Nueva York, St. Martin's Press, 1984.
Julien, Jean-Rémy, «La Révolution et ses publics», en Julien y Klein, 1989.
Julien, Jean-Rémy y Jean-Claude Klein, *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*, Paris, Éditions du May, 1989.
Julien, Jean-Rémy y Jean Mongrédien, *Le tambour et la harpe: Oeuvres pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Paris, Éditions du May, 1991.
Jump, Harriet Devine, *Mary Wollstonecraft: Writer*, Nueva York, Harvester/Wheatsheaf, 1994.
Kahn, Douglas, «The Latest: Fluxus and Music», en Janet Jenkins (comp.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993.
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, Londres, A. Millar, 1762.
Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art* (1911), Nueva York, Dover Publications, 1977 (trad. cast.: *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1998).
Kant, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, Berkeley, University of California Press, 1960 (trad. cast.: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza, 1997).
—, *Critique of Judgment*, Indianapolis, Hackett, 1987 (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001).
Kantorowicz, Ernst H., «The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art», en Millard Meiss (comp.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, New York University Press, 1961.
Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993.
Karp, Ivan y Steven D. Lavine (comps.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991.
Kasfir, Sidney, «African Art and Authenticity: A Text with a Shadow», *African Arts*, nº 25, 1992, pág. 45.
Kelly, Michael, «Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 54, 1996, págs. 15-22.
Kemp, Martin, «From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts», *Viator*, nº 8, 1977, págs. 383-397.
—, *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1997.
Kempers, Bram, *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, Londres, Penguin, 1992.

Kennedy, Emmet, *A Cultural History of the French Revolution*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.

Kennedy, George A. (comp.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1, *Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Kernan, Alvin B., *The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1982.

—, *Samuel Johnson and the Impact of Print*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1989.

—, *The Death of Literature*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1990.

—, *Shakespeare, the King's Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1995.

Kimpel, Dieter, «La sociogenèse de l'architecte moderne», en Xavier Barral i Altet (comp.), *Artistes, artisans et production artistique au moyen age*, París, Picard, 1986.

Kivy, Peter, «Differences», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 51, 1993, págs. 2.123-2.132.

Klein, Lawrence E., *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Klein, Robert, *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art*, Nueva York, Viking, 1979.

Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Londres, T. Payne and J. White, 1808.

Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Korsmeyer, Carolyn, *Making Sense of Taste*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1999 (trad. cast.: *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002).

Kostelanetz, Richard, *John Cage (Ex)plain(ed)*, Nueva York, Schirmer Books, 1996.

Kostof, Spiro (comp.), *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, Oxford, Oxford University Press, 1977 (trad. cast.: *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984).

Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought and the Arts* (1950), Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.

Kruft, Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1994 (trad. cast.: *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1990).

Kuenzli, Rudolf E. y Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

Kulka, Tomas, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.



Lacombe, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la graveur, la poésie et la musique*, París, Estienne et Fils, 1752.

Lacy, Suzanne (comp.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.

Lambert, Anne-Thérèse de, *Oeuvres* (1747), edición a cargo de Robert Granderoute, París, Librairie Honoré Champion, 1990.

Laurie, Bruce, *Artisans into Workers: Labor in Nineteenth-Century America*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1989.

Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (1923), Nueva York, Dover Publications, 1986 (trad. cast.: *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1998).

Leddy, Thomas, «Everyday Surface Aesthetic Qualities: "Neat", "Messy", "Clean", "Dirty"», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 53, 1995, págs. 259-268.

Lee, Renselaer, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Nueva York, W. W. Norton, 1967.

Le Huray, Peter, and James Day (comps.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Selections*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1951.

—, *Philosophical Papers and Letters*, Dordrecht, D. Reidel, 1969.

Lentricchia, Frank, «Last Will and Testament of an Ex-Literary Critic», *Lingua Franca*, nº 6, 1996, págs. 59-67.

Leonard, George J., *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon: Oder liber die grenzen der malerei and poesie*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1987 (trad. cast.: *Laoconte o los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Folio, 2003).

Levine, Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.

Levinson, Jerrold, «Extending Art Historically», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 51, 1993, págs. 411-424.

Link, Anne-Marie, «The Social Practice of Taste in Late Eighteenth-Century Germany: A Case Study», *Oxford Art Journal*, vol. 15, nº 2, 1992, págs. 3-14.

Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.

Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1983 (trad. cast.: *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1987).

Loewenstein, Joseph, «The Script in the Marketplace», *Representations*, nº 12, otoño de 1985, pág. 106.

Lough, John, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Londres, Oxford University Press, 1957.

—, *Writer and Public in France: From the Middle Ages to the Present Day*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
Lucie-Smith, Edward, *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1984.
Lyotard, Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime*, París, Galilée, 1991.
Malebranche, Nicolas, *Oeuvres complètes*, París, J. Vrin, 1970.
Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, vol. 2, Londres, J. Roberts, 1729 (trad. cast.: *La fábula de las abejas: los vicios privados hacen la prosperidad pública*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997).
Manhart, Marcia y Tom Manhart (comps.), *The Eloquent Object: The Evolution of American Art in Craft Media since 1945*, Tulsa, Okla., Philbrook Museum of Art, 1987.
Mantion, Jean-Rémy, «Déroutes de l'art: La destination de l'oeuvre d'art et le débat sur le musée», en Jean-Claude Bonnet (comp.), *La Carmagnole des Muses*, París, Armand Colin, 1988.
Margolis, Joseph, «Exorcising the Dreariness of Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 51, 1993, págs. 133-140.
Marino, Adrian, *The Biography of the «Idea of Literature»: From Antiquity to the Baroque*, Albany, State University of New York Press, 1996.
Marmontel, Jean-François, *Elements de littérature* (1787), París, Firmin-Didot, 1846.
Marotti, Arthur P., *John Donne: Coterie Poet*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986.
—, «The Transmission of Lyric Poetry and the Institutionalizing of Literature in the English Renaissance», en Logan y Rudnytsky, 1991.
Marshall, David, *The Surprising Effects of Sympathy*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
Martin, John, «Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe», *American Historical Review*, nº 102, 1997, págs. 1.309-1.342.
Marx, Karl, *Karl Marx: Early Writings*, introducción de Lucio Colletti, Harmondsworth, Penguin, 1975.
Marx, Karl y Frederick Engels, *The German Ideology: Part One*, edición a cargo de C. J. Arthur, Nueva York, International Publishers, 1970 (trad. cast.: *La ideología alemana*, Madrid, Vision Net, 2002).
Mattick, Paul, Jr. (comp.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
McCormick, Peter J., *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1990.



McKendrick, Neil, «Josiah Wedgwood and Factory Discipline», *Historical Journal*, vol. 4, nº 1, 1961, págs. 30-55.
McKendrick, Neil, John Brewer y J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
McMorris, Penny y Michael Kile, *The Art Quilt*, San Francisco, Quilt Digest Press, 1986.
Melville, Stephen y Bill Readings (comps.), *Vision and Textuality*, Durham, N. C., Duke University Press, 1995.
Meyer, Richard, «The Common Cause», *Ceramics Monthly*, nº 35, 1987, pág. 21.
Mill, John Stuart, *Mill's Essays on Literature and Society*, edición a cargo de J. B. Schneewind, Nueva York, Collier Books, 1965.
Miller, Edwin Haviland, *The Professional Writer in Elizabethan England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959.
Miller, Naomi J. y Gary Waller, *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991.
Mitchell, W. J. T., *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Mondrian, Piet, *The New Art, the New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* (1920), editado por Harry Holtzman y Martin James, Boston, G. K. Hall, 1986.
Mongrédien, Jean, *La musique en France des lumières au romantisme (1789-1830)*, París, Flammarion, 1986.
Montias, John Michael, *Artists and Artisans in Delft*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1982.
Moreno, Paolo, «Painters and Society», en Turner, 1996.
Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Aesthetik and Poetik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962.
Morris, William, *William Morris: Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, edición a cargo de G. D. H. Cole, Londres, Nonesuch Press, 1948.
—, *Unpublished Lectures of William Morris*, edición a cargo de Eugene D. LeMire, Detroit, Wayne State University Press, 1969.
Mortensen, Prebend, *Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art*, Albany, State University of New York Press, 1997.
Mortier, Roland, *L'orgininalité: Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Ginebra, Droz, 1982.
Motherwell, Robert, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
Moxey, Keith, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1994.
Muir, Kenneth, *Shakespeare as Collaborator*, Londres, Methuen, 1960.

Murray, Timothy, *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth Century England and France*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.

Nagy, Gregory, «Early Greek Views of Poets and Poetry», en G. A. Kennedy, 1989.

Nakov, Andrei B., *The First Russian Show: A Commemoration of the Van Diemen Exhibition, Berlin, 1922*, Londres, Annely Juda Fine Art, 1983.

Naylor, Gillian, *The Bauhaus*, Londres, Studio Vista, 1968.

—, *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Londres, Trefoil Publications, 1990.

Neils, Jenifer (comp.), *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1992.

Newhall, Beaumont (comp.), *Photography: Essays and Images*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980.

—, *History of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982 (trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002).

Newhouse, Victoria, *Towards a New Museum*, Nueva York, Monacelli Press, 1998.

Nietzsche, Friedrich, *The Will to Power*, Nueva York, Random House, 1967 (trad. cast.: *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1981).

Norton, Robert E., *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1991.

Nuridsany, Michel (comp.), *Daniel Buren au Palais-Royal: «Les deux plateaux»*, Villeurbanne, Art Edition, Nouveau Musée/Institut, 1993.

Nussbaum, Martha C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 (trad. cast.: *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995).

—, «Greek Aesthetics», en Turner, 1996, vol. 1.

Nyman, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Nueva York, Schimer Books, 1974.

O'Dea, Michael, *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995.

Oguibe, Olu y Okwui Enzwezor (comps.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

Olin, Margaret, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.

Ozouf, Mona, *Festivals and the French Revolution*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.

Panofsky, Erwin, *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia, University of South Carolina, 1968 (trad. cast.: *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989).

Paoletti, John T. y Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Nueva York, Harry



N. Abrams, 1997 (trad. cast.: *El arte en la Italia del renacimiento*, Madrid, Akal, 2002).

Parker, Roziska, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984.

Parker, Roziska y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Nueva York, Pantheon, 1981.

Pascal, Blaise, *Pensées*, París, Garnier, 1958 (trad. cast.: *Pensamientos*, Madrid, Alianza, 1996).

Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), Londres, Macmillan and Co., 1912 (trad. cast.: *El renacimiento: estudios sobre arte y poesía*, Barcelona, Alba, 1999).

Patey, Douglas Lane, «The Eighteenth Century Invents the Canon», *Modern Language Studies*, nº 18, 1988, págs. 17-37.

Patterson, Annabel, *Shakespeare and the Popular Voice*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

Paulson, Ronald, *Hogarth*, vol. 1, *The «Modern Moral Subject», 1697-1732*; vol. 2, *High Art and Low, 1732-1750*; vol. 3, *Art and Politics*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1991-1993.

—, *The Beautiful, Novel, and Strange: Aesthetics and Heterodoxy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

Pears, Iain, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1988.

Pelles, Geraldine, *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma, Painting in England and France, 1750-1850*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1963.

Perrault, Charles, *Parallèl des anciens et des modèrnes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1971.

Pevsner, Nikolas, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.

Phillips, Christopher, «The Judgment Seat of Photography», en Bolton, 1989.

—, (comp.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1991.

Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), París, Jacques Estienne, 1969.

Plumb, J. H., «The Public, Literature and the Arts in the Eighteenth Century», en *The Triumph of Culture: Eighteenth-Century Perspectives*, edición a cargo de Paul Fritz y David Williams, Toronto, A. M. Hakkert, 1972.

Pollitt, J. J., *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1974.

Pomian, Krystoff, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Oxford, Polity Press, 1987.

Pommier, Edouard, «Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire», en Michel Vovelle (comp.), *Les images de la Révolution*, París, Publications de la Sorbonne, 1988.

—, *L'art de la liberté: Doctrines et débats de la Révolution française*, París, Gallimard, 1991.

Porter, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1990.

Postle, Kathleen R., *The Chronicle of the Overbeck Pottery*, Indianapolis, Indiana Historical Society, 1978.

Preziosi, Donald, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.

Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), París, Fayard, 1989a.

—, *Lettres à Miranda sur les déplacements des monuments de l'art de l'Italie* (1796), edited by Edouard Pommier, París, Macula, 1989b.

Raczymow, Henri, *La mort du grand écrivain: Essai sur la fin de la littérature*, París, Stock, 1994.

Raven, Arlene, *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1989.

Raynor, Henry, *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*, Nueva York, Taplinger, 1978 (trad. cast.: *Una historia social de la música: desde la Edad Media a Beethoven*, Madrid, Siglo XXI, 1986).

Reiss, Timothy J., *The Meaning of Literature*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1992.

Reynolds, Joshua, *Discourses on Art* (1770), New Haven, Conn., Yale University Press, 1975.

Richards, Charles R., *Industrial Art and the Museum*, Nueva York, MacMillan, 1927.

Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1965.

Riegl, Alois, *Late Roman Art Industry*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1985 (trad. cast.: *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992).

Robertson, Cheryl, *Frank Lloyd Wright and George Mann Niedecken: Prairie School Collaborators*, Milwaukee, Wis., Milwaukee Art Museum, 1999.

Robertson, Claire, *«Il Grande Cardinale», Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1992.

Robertson, Thomas, *An Inquiry into the Fine Arts* (1784), Nueva York, Garland Publishing, 1971.

Robinet, Jean-Baptiste, *Supplément à l'Encyclopédie*, 4 vols., Amsterdam, M. M. Rey, 1776.



Robinson, Philip E. J., *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*, Berne, Peter Lang, 1984.

Roochnik, David, *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.

Rose, Margaret A., *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Rosenau, Helen, *Boullée and Visionary Architecture*, Londres, Academy Editions, 1974.

Rosenfeld, Myra Nan, «The Royal Building Administration in France from Charles V to Louis XIV», en Kostof, 1977.

Ross, Doran H. y Raphael X. Reichert, «Modern Antiquities: A Study of a Kumase Workshop», en Doran H. Ross y Timothy F. Garrard (comps.), *Akan Transformations: Problems in Ghanian Art History*, Los Angeles, Museum of Cultural History/University of California, 1983.

Rougemont, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, París, Champion-Slatkine, 1988.

Rossi, Paolo, *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*, Nueva York, Harper and Row, 1970.

Rousseau, Jean-Jacques, *Du contrat social*, París, Garnier, 1954 (trad. cast.: *El contrato social*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2003).

—, *Émile, ou de l'éducation* (1762), París, Garnier, 1957 (trad. cast.: *Emilio, o De la educación*, Madrid, Alianza, 1997).

—, *Politics and the Arts: Letter to d'Alembert on the Theater*, Glencoe, Ill., Free Press, 1960.

—, *Dictionnaire de musique* (1768), Nueva York, Johnson Reprints, 1969.

—, *Emile; or, On Education*, Nueva York, Basic Books, 1979 (trad. cast.: *Emilio, o De la educación*, Madrid, Alianza, 1997).

—, *Julie, or the New Heloise* (1761), Hanover, N. H., University Press of New England, 1997.

—, *Discourse on the Origins of Inequality*, Hanover, N. H., University Press of New England, 1992 (trad. cast.: *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Tecnos, 1987).

Rudnytsky, Peter L., «More's History of King Richard II as an Uncanny Text», en Marie-Rose Logan y Peter L. Rudnytsky (comps.), *Contending Kingdoms: Historical, Psychological, and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

Ruff, Dale, «Towards a Postmodern Pottery», *Ceramics Monthly*, nº 31, 1983, pág. 48.

Ruskin, John, *Unto This Last, and Other Writings*, Harmondsworth, Penguin, 1985 (trad. cast.: *A este último*, Granada, Alhulia, 2002).

—, *Lectures on Art*, Nueva York, Allworth Press, 1996.

Rybczynski, Witold, «A Truly Important Place: The Abundant Public Architecture of Robert Mills», *Times Literary Supplement*, 11 de noviembre de 1994, pág. 3.
Sagne, Jean, *Delacroix et la photographie*, París, Herscher, 1982.
Saisselin, Remy G., *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1970.
—, *The Enlightenment against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1992.
Saito, Yuriko, «Japanese Aesthetics», en Michael Kelly (comp.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.
—, «Art-Based Aesthetics vs. Everyday Aesthetics», trabajo presentado en la reunión anual de la American Society for Aesthetics, Washington, D. C., 30 de octubre de 1999.
Salmen, Walter, *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Nueva York, Pendragon Press, 1983.
Sanouillet, Michel y Elmer Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, Nueva York, Da Capo Press, 1973.
Sartwell, Crispin, *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*, Albany, State University of New York Press, 1995.
Sayre, Henry M., *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
Scarry, Elaine, *On Beauty and Being Just*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 2000.
Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992.
—, *Les célibataires de l'art: Pour une esthétique sans mythes*, París, Gallimard, 1996.
Schapiro, Meyer, *Romanesque Art*, Nueva York, George Braziller, 1977.
Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Nueva York, Viking Penguin, 1986 (trad. cast.: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994).
Schelling, F. W. J., *System of Transcendental Idealism* (1800), Charlottesville, Univerity Press of Virginia, 1978 (trad. cast.: *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Edicions 62, 1987).
Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, Oxford, Clarendon Press, 1967 (trad. cast.: *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990).
Schlanger, Judith E., «Le peuple au front grave», en Ehrard y Viallaneix, 1977.
Schmidgall, Gary, *Shakespeare and the Poet's Life*, Lexington, University Press of Kentucky, 1990.
Schmiechen, James A., «Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain», en Dennis P. Doordan (comp.), *Design History: An Anthology*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.
Scholes, Robert, *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1998.



Schönberg, Arnold, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (1947), Nueva York, St. Martin's Press, 1975.
Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, 2 vols., Nueva York, Dover Publications, 1969 (trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003).
Schueller, Herbert M., *The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, Mich., Medieval Institute Publications, 1988.
Schulte-Sasse, Jochen, «The Concept of Literary Criticism in German Romanticism, 1795-1810», en Hohendahl, 1988.
Schwartz, Elliott y Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Da Capo Press, 1998.
Schwarz, Heinrich, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
Schweiger, Werner J., *Wiener Werkstaette: Design in Vienna, 1903-1932*, Nueva York, Abbeville Press, 1984.
Scott, Joan Wallach, *The Glassworkers of Carmaux*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974.
Searle, John R., *The Construction of Social Reality*, Nueva York, Free Press, 1995 (trad. cast.: *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997).
Seldes, Gilbert, *The Seven Lively Arts* (1924), Nueva York, Sagamore Press, 1957.
Semper, Gottfried, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
Senie, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.
Shaftesbury, Anthony, conde de, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.* (1711), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1963.
Shapin, Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1996 (trad. cast.: *La revolución científica: una interpretación alternativa*, Barcelona, Paidós, 2000).
Shapiro, H. A., «Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia», en Neils, 1988.
Shapiro, Meyer, *Romanesque Art*, Nueva York, George Braziller, 1977.
Shelley, Percy Bysshe, *The Complete Works*, 10 vols., Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1930.
Shiff, Richard, «Phototropism (Figuring the Proper)», *Insight*, nº 1, 1988, págs. 2-3 y 19-34.
Shiner, Larry, *The Secret Mirror: Literary Form and History in Tocqueville's «Recollections»*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1988.
—, «Primitive Fakes», «Tourist Art», and the Ideology of Authenticity», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 52, 1994, págs. 225-234.

Shroder, Maurice A., *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961.
Shusterman, Richard, «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», en Mattick, 1993.
—, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Md., Rowman and Littlefield, 2000 (trad. cast.: *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Books, 2003).
Slivka, Rose, *Peter Voulkos: A Dialogue with Clay*, Nueva York, Little, Brown, 1978.
Smith, Ralph A. y Ronald Berman (comps.), *Public Policy and the Aesthetic Interest*, Urbana, University of Illinois Press, 1992.
Smithson, Isaiah y Nancy Ruff, *English Studies/Culture Studies: Institutionalizing Dissent*, Urbana, University of Illinois Press, 1994.
Soboul, Albert, «Préambule», en Ehrard y Viallaneix, 1977.
Solkin, David, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1992.
Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
Sommer, Hubert, «A propos du mot "Génie"», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, nº 66, 1950, pág. 1.
Sonneck, Oscar, *Beethoven: Impressions by His Contemporaries*, Nueva York, Dover, 1954.
Soussloff, Catherine, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
Spencer, Herbert, *Principles of Psychology* (1872), 2 vols., Londres, Williams and Norgate, 1881.
Spingarn, J. E. (comp.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols., Bloomington, Indiana University Press, 1968.
Spivey, Nigel, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
Staël, Germaine de, *Corrine, or Italy* (1807), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1987.
Stansky, Peter, *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts Movement*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1985.
Steegman, John, *Victorian Taste: A Study of the Arts and Architecture from 1830-1870*, Londres, Nelson, 1970.
Steiner, Christopher B., *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
Stieglitz, Alfred, «Pictorial Photography» (1899), en Newhall, 1980.
Strand, Paul, «The Art Motive in Photography», en Goldberg, 1981.



Stravinsky, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Nueva York, Vintage Books, 1947.
Strunk, Oliver (comp.), *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nueva York, W. W. Norton, 1950.
Summers, David, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 (trad. cast.: *El juicio de la sensibilidad*, Madrid, Tecnos, 1993).
—, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981.
Sweeney, Kevin, «Alexander Gerard», en Michael Kelly (comp.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.
Szarkowski, John, *From the Picture Press*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1973.
Tatarkiewicz, Wladyslaw, «The Historian's Concern with the Future», en *British Journal of Aesthetics*, nº 4, 1964, págs. 246-247.
—, *History of Aesthetics*, vol. 1, *Ancient Aesthetics*, La Haya, Mouton, 1970.
Teige, Karel, «The Tasks of Modern Photography», en Phillips, 1989.
Thompson, E. P., *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Nueva York, Pantheon Books, 1976 (trad. cast.: *William Morris: de romántico a revolucionario*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1988).
Tigerstedt, E. N., «The Poet as Creator: Origins of a Metaphor», *Comparative Literature Studies*, nº 5, 1968, págs. 474-487.
Tolstoy, Lev, *What Is Art?*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1996 (trad. cast.: *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Alba, 1997).
Tomkins, Calvin, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum*, Nueva York, Henry Holt, 1989.
Tompkins, Jane P., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
Townsend, Dabney, «Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion», *British Journal of Aesthetics*, nº 28, 1988, págs. 132-144.
Trousson, Raymond y Frédéric S. Eigeldinger (comps.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, París, Honoré Champion, 1996.
Turner, Jane (comp.), *The Dictionary of Art*, 34 vols., Nueva York, Grove's Dictionaries, 1996.
Turner, A. Richard, *Renaissance Florence: The Invention of a New Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997.
Upton, Dell, *Architecture in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
Vasari, Giorgio, *Lives of the Artists*, vol. 1, Londres, Penguin, 1965 (trad. cast.: *Vida de grandes artistas*, Madrid, Mediterráneo-Agedime, 1966).

—, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1991a (trad. cast.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002).
—, *Lives of the Artists*, Oxford, Oxford University Press, 1991b (trad. cast.: *Vida de grandes artistas*, Madrid, Mediterráneo-Agedime, 1966).
Vergo, Peter, *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Modern Architecture*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1966 (trad. cast.: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999).
Vernant, Jean Pierre, *Mortals and Immortals: Collected Essays*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1991.
Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'age classique*, París, Minuit, 1985.
Vlach, John Michael, «The Wrong Stuff», *New Art Examiner*, nº 18, septiembre de 1991, págs. 22-24.
Vogel, Susan, *Africa Explores: Twentieth-Century African Art*, Nueva York, Prestel, 1991.
—, *African Art Western Eyes*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1997.
Wall, Wendy, *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1993.
Warner, Eric y Graham Hough, *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
Warnke, Martin, *Peter Paul Rubens: Life and Work*, Woodbury, N. Y., Barron's Educational Series, 1980.
—, *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
Watelet, Claude-Henri, *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1788.
Weber, William, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Nueva York, Holmes and Meier, 1975.
Welch, Evelyn, *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
Wellek, René, *The Attack on Literature and Other Essays*, Charlottesville, University of North Carolina Press, 1982.
Weston, Edward, «Daybooks», en Goldberg, 1981.
Weyergraf-Serra, Clara y Martha Buskirk (comps.), *The Destruction of «Tilted Arc»: Documents*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
White, Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, John Wiley, 1965.
White, Harry, «If It's Baroque Don't Fix It: Reflections on Lydia Goehr's "Work Concept" and the Historical Integrity of Musical Composition», *Acta Musicologia*, nº 69, 1997, págs. 94-105.
White, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987 (trad. cast.: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992).



Whitehall, Walter Muir, *Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History*, vol. 1, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.
Whitford, Frank, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1984 (trad. cast.: *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991).
Whitney, Elspeth, *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1990.
Widdowson, Peter, *Literature*, Londres, Routledge, 1999.
Wilkinson, Catherine, «The New Professionalism in the Renaissance», en Kostof, 1977.
Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1976.
Wilton-Ely, John, «The Rise of the Professional Architect in England», en Kostoff, 1977.
Winckelman, Johann Joachim, *The History of Ancient Art* (1764), Boston, J. R. Osgood, 1880 (trad. cast.: *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989).
Winkler, John J. y Froma I. Zeitlin (comps.), *Nothing to Do with Dionysus?*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.
Witte, Bernd, *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*, Detroit, Wayne State University Press, 1991 (trad. cast.: *Walter Benjamin: una biografía*, Barcelona, Gedisa, 2002).
Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994.
Wollstonecraft, Mary, *The Works of Mary Wollstonecraft*, 7 vols., Nueva York, New York University Press, 1989.
Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1998.
Wordsworth, William, *The Prelude or Growth of a Poets Mind* (1850), Oxford, Clarendon Press, 1959 (trad. cast.: *El preludio*, La Laguna, Ediciones Canarias, 1998).
—, *The Poems*, 2 vols., New Haven, Conn., Yale University Press, 1977.
Wotton, William, *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1694), Hildesheim, Georg Olms Reprint, 1968.
Young, Edward, *Conjectures on Original Composition*, Londres, Millar and Dodsley, 1759.

Zilsel, Edgar, *Le génie: Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993.
Zola, Émile, *L'assommoir* (1877), Paris, Fasquelle, 1965; Oxford, Oxford University Press, 1995 (trad. cast.: *La taberna*, Madrid, Cátedra, 1986).



# ÍNDICE ANALÍTICO Y DE NOMBRES

*Las cifras en cursiva remiten a las figuras.*